

1966

# Aspects De La Mort Dans Le Theatre De Camus, Tardieu, Ionesco, Genet, Beckett. (French Text).

Adeline Abel

*Louisiana State University and Agricultural & Mechanical College*

Follow this and additional works at: [https://digitalcommons.lsu.edu/gradschool\\_disstheses](https://digitalcommons.lsu.edu/gradschool_disstheses)

---

## Recommended Citation

Abel, Adeline, "Aspects De La Mort Dans Le Theatre De Camus, Tardieu, Ionesco, Genet, Beckett. (French Text)." (1966). *LSU Historical Dissertations and Theses*. 1176.  
[https://digitalcommons.lsu.edu/gradschool\\_disstheses/1176](https://digitalcommons.lsu.edu/gradschool_disstheses/1176)

This Dissertation is brought to you for free and open access by the Graduate School at LSU Digital Commons. It has been accepted for inclusion in LSU Historical Dissertations and Theses by an authorized administrator of LSU Digital Commons. For more information, please contact [gradetd@lsu.edu](mailto:gradetd@lsu.edu).

This dissertation has been  
microfilmed exactly as received 67-1143

ABEL, Adeline, 1931-  
ASPECTS DE LA MORT DANS LE THEATRE DE CAMUS,  
TARDIEU, IONESCO, GENET, BECKETT. [French Text].

Louisiana State University, Ph.D., 1966  
Language and Literature, modern

University Microfilms, Inc., Ann Arbor, Michigan

© Adeline Abel 1967

---

All Rights Reserved

ASPECTS DE LA MORT  
DANS LE THEATRE DE  
CAMUS, TARDIEU, IONESCO, GENET, BECKETT

A Dissertation

Submitted to the Graduate Faculty of the  
Louisiana State University and  
Agricultural and Mechanical College  
in partial fulfillment of the  
requirements for the degree of  
Doctor of Philosophy

in

The Department of Foreign Languages

by  
Adeline Abel  
M.A., Louisiana State University, 1959  
August, 1966

## ACKNOWLEDGEMENT

The writer wishes to express thanks to the Chairman of her Committee, Dr. Elliott D. Healey, Director of Graduate Studies in the Department of Foreign Languages who succeeded her former Chairman, Dr. Calvin Evans, deceased, to whom this thesis is dedicated. She further wishes to thank the members of her Committee, Professors Frederick E. Kellerman, John A. Thompson, Director of the Department of Foreign Languages, Henri Janin and Wyatt A. Pickens. Thanks should also be extended to Dr. Rebecca Cassel.

## TABLE OF CONTENTS

PREFACE	1
I. INTRODUCTION	4
II. CAMUS	33
III. TARDIEU	60
IV. IONESCO	81
V. GENET	121
VI. BECKETT	151
CONCLUSION	186
SELECTED BIBLIOGRAPHY	191
VITA	202

## ABSTRACT

The death theme pervades twentieth century literature. However, the masque of Death no longer appears under traditional forms, symbols and metaphors. The object of this research is to study the multiple aspects of death in a choice of plays from French contemporary theatre to determine whether there is not in this preoccupation with death, a longing for life, a desire to rejoice and a search for light.

A short sketch of the meaning of death throughout the centuries from Antiquity will serve as an introduction to the analysis of the death theme in the works of five contemporary authors, chosen for the diversity of their style: Camus, Tardieu, Ionesco, Genet and Beckett. It will be established that even though it be true that today we view death in a new light, our outlook is not in total contradiction with former values.

Seneca teaches us that the tragic hero of Antiquity looked upon death with a stoicism tempered with skepticism. We know that in the Middle Ages, the spectre of death was a symbol of the ephemeral nature of terrestrial things and of the horror of the Last Judgment. There was a universal belief in the soul's immortality. Throughout the centuries, the characterization of

death remained essentially the same: it was the gate to the life hereafter.

If however, in face of death, the poets of the Renaissance counseled us to gather life's rose-buds, the lesson of French Classical dramatists was different; Rodrigue wishes to die for his principles because the hero of classical tragedy wished first and foremost to be worthy of death.

A current of existential anguish is manifest in romantic literature since the eighteenth century. Life is suffering for Rousseau's Julie and death, a liberation, just as it was for the Romantic poets.

However, the meaning of death is no longer exactly the same nowadays. In addition to the anguish of living, there rises the anguish of dying. This is the kernel of the issue at hand.

A great lover of life, Camus sees in death the only problem which man has not yet resolved. Man fights Death, then, in his constant effort to proclaim himself its victor.

Tardieu's humanism is much less rebellious than that of Camus. A poet above all, Tardieu places more emphasis on the cultivation of a strong internal life rather than on the concern for the inevitable end, the only one which may bring us perfect knowledge.

Ionesco, on the other hand, advises us to meditate upon death. Extremely conscious of daily automation in which he sees a death as terrifying as real death, Ionesco attempts to find a meaning



for life in this burdensome quotidian existence.

Genet's meaning of death is its rejection; the death of life, then. An outlaw, he looks for life in the world of illusions and for death in the metamorphosis of identity.

Beckett's hero, faced with omni-present death, expresses a constant interrogation as to his destiny.

Despite the originality of each one of these authors, a study of the forms of death in their theatre reveals a certain relationship. For example, they are all sensitive to man's solitude, to the passage of time, to the external signs of death about them, to the relativity of all things in face of death, to the difficulty of being, to the horror of dying. However, this concern with death is nothing more than a desire to learn to live more fully and to resolve the mystery of the universe. It is then, a concern of the highest spiritual order.

## PREFACE

Le visage de la Mort hante toute la littérature du vingtième siècle. Cependant, il ne s'y manifeste plus sous les formes, symboles et métaphores traditionnels. Le but de cette recherche est d'étudier les multiples visages de la mort dans quelques pièces du théâtre français contemporain afin de voir s'il n'y aurait dans cette préoccupation rien d'autre qu'un appel à la vie, un désir de jouissance et une recherche de la lumière.

Une courte esquisse du sens de la mort à travers les siècles depuis l'Antiquité servira d'introduction à l'analyse du thème de la mort dans l'oeuvre de cinq auteurs contemporains, choisis pour la diversité de leur style: Camus, Tardieu, Ionesco, Genet et Beckett. S'il est vrai qu'aujourd'hui nous envisageons la mort selon de nouvelles valeurs, celles-ci ne sont pas forcément en contradiction totale avec les anciennes.

Sénèque nous apprend que c'est avec un stoïcisme parfois mêlé de sceptisme que le héros tragique de l'Antiquité considérait la mort. Nous savons qu'au Moyen Age, le spectre de la mort symbolisait l'éphémère des choses terrestres et l'épouvante du jugement dernier. Nul ne doutait alors, de l'éternité de

l'âme. A travers les siècles, ce caractère de la mort est demeuré essentiellement le même: la mort n'était qu'un aboutissement à la survie.

Si cependant en face de la mort les poètes de notre Renaissance nous ont conseillé de cueillir les roses de la vie, la leçon de nos dramaturges classiques a été tout autre; Rodrigue veut mourir pour le principe car le héros de la tragédie classique devait d'abord se montrer digne de la mort.

Il y a une espèce d'angoisse existentielle devant la mort dans la littérature romantique depuis le dix-huitième siècle. Julie éprouve de la difficulté à vivre mais sa mort est une libération, tout comme celle des poètes romantiques.

Or, le sens de la mort n'est plus exactement le même de nos jours. A la douleur de vivre, il s'oppose plus fortement l'angoisse de mourir. C'est de ceci exactement qu'il s'agit maintenant.

Grand amant de la vie, Camus voit dans la mort l'unique problème que l'homme n'ait pas encore résolu. L'Homme s'oppose à la Mort, alors, dans l'effort constant de s'en proclamer vainqueur.

L'humanisme de Tardieu est moins rebelle que celui de Camus. Poète avant tout, Tardieu nous apprend à approfondir notre vie intérieure plutôt que de nous préoccuper du terme inévitable, le seul qui nous porte parfaite connaissance.

Ionesco, par contre, conseille une constante méditation sur la mort. Très conscient de l'automatisme quotidien dans lequel il voit une mort tout aussi effrayante que la vraie, Ionesco essaie de trouver le sens de la vie, dans cet onéreux quotidien.

De son côté, Genet a choisi de donner un sens à la vie qui est le rejet de celle-ci: sa mort, donc. Proscrit, il trouve sa vie dans l'illusion et sa mort dans la métamorphose des identités.

Le personnage de Beckett fait de sa vie une constante interrogation du sort en face de la mort omni-présente.

Malgré l'originalité de chacun de ces auteurs, une étude des formes et des symboles de la mort dans leur théâtre révèle une parenté. Par exemple, ils sont tous sensibles à la solitude de l'homme, à la fuite du temps, à l'oeuvre de la mort manifeste autour d'eux, à la relativité de toutes choses en face de la mort, à la difficulté d'être, à l'horreur de mourir. Aussi cette préoccupation avec la mort n'est-elle rien d'autre que le souci d'apprendre à vivre, et à résoudre le mystère de l'existence. C'est un souci, donc, du plus grand ordre spirituel.

# I

## INTRODUCTION

Sénèque ne cessait de méditer sur la mort qui est d'ailleurs le thème principal de son oeuvre. Il invitait fréquemment ses lecteurs à de pareilles méditations qui d'après lui ne sauraient jamais être de vains exercices: "Aucun sujet n'a autant besoin d'être médité: car tout autre exercice de la pensée est peut-être superflu."<sup>1</sup> Il nous rappelle incessamment que la mort nous attend tous, sans exception, et qu'il faut donc apprendre à lui faire face:

Mais diriez-vous qu'il est triste  
d'avoir la mort devant les yeux! La  
mort! Elle menace la jeunesse autant  
que la vieillesse; elle ne fait pas,  
comme les censeurs, l'appel par rang  
d'âge.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup>Oeuvres complètes de Sénèque le philosophe, éd. bi-lingue, tr. par Charles du Rozoir, 8 t., Paris: C.L.F. Panckoucke, 1834, t. 6, Lettre LXX: Du Suicide, pp. 140-141.

Nullius rei meditatio tam necessaria est: alia enim exercetur fortasse in supervacuum.

<sup>2</sup>Ibid., t. 5, Lettre XII: Des Avantages de la vieillesse et de la mort volontaire, pp. 64-65.

Molestum est, inquis, mortem ante oculos habere! Primum ista (mors) tam seni ante oculos debet esse, quam juveni; non enim citamur ex censu.

Citant Epicure dans L'Eloge de la vieillesse (Lettre XXVI),  
il dit: "Lequel vaut mieux,... que la mort vienne vers nous,  
ou nous vers elle?"<sup>3</sup> Encore la conclusion de l'épître est-elle  
à considérer:

Pensez à la mort, c'est à dire pensez  
à la liberté. Apprendre la mort, c'est  
désapprendre la servitude, c'est se  
montrer au-dessus ou du moins à l'abri  
de toute tyrannie. (...) Une seule  
chaîne nous retient; c'est l'amour de  
la vie. Sans la briser entièrement, il  
faut l'affaiblir de telle sorte, qu'au  
besoin elle ne soit plus un obstacle,  
une banière qui nous empêche de faire à  
l'instant ce qu'il nous faut faire tôt  
ou tard.<sup>4</sup>

Sénèque ne se borne pas à nous enseigner à affronter la  
mort. Il nous met aussi aux prises avec le problème de l'immor-  
talité de l'âme, notamment dans les lettres à Lucilius.

---

<sup>3</sup>Ibid., t. 5, pp. 176-177.

Meditare mortem, vel si commodius sit transire ad nos,  
vel nos ad eam.

<sup>4</sup>Ibid.

Meditare mortem! Qui hoc dicit, meditari libertatem  
jubet. Qui mori didicit, servire dedidicit; supra omnem  
potentiam est, certe extra omnem. (...) Una est catena, que  
nos alligatos tenet, amor vitae: qui, ut non est abjiciendus,  
ita minuendus est: ut, si quando res exiget, nihil nos detineat,  
nec impediat, quo minus parati simus, quod quandoque faciendum  
est, statim facere.

La mort c'est le non-être; c'est à dire ce qui a précédé l'existence: je sais ce que c'est; il en sera après moi ce qu'il en était avant. Si la mort est un état de souffrance, ainsi devait-il en être avant que nous eussions vu le jour: or, à cette époque, nous n'avons ressenti aucun mal. (...) Notre erreur est de regarder la mort comme une suite de la vie, tandis qu'elle l'a précédée aussi bien qu'elle doit la suivre: tout le temps antérieur à la vie a été la mort pour nous. Quelle différence entre ne pas commencer et finir? Puisque le résultat est toujours de n'être pas.<sup>5</sup>

Et parlant d'un ami défunt:

Pensons donc, mon cher Lucilius, que nous serons bientôt où nous sommes si fâchés qu'il soit: et peut-être (si, comme des sages l'ont publié, il est pour nous un dernier asile) celui que nous croyons perdu pour nous, n'a fait que nous précéder.<sup>6</sup>

Malgré cette expression de doute, Sénèque ne semble pas croire à la survie, ni pour le corps, ni pour l'âme. Aurèle Cattin

---

<sup>5</sup>Ibid., Lettre LIV, t. 6, pp. 332-333.

Mors est, non esse; id quod ante fuit; sed, id quale sit, jam scio; hoc erit post me, quod ante fuit. Si quid in hac re tormenti est, necesse est et fuisse, antequam prodiremus in lucem: atqui nullam sensimus tunc vexationem. (...) Erramus, quod mortem judicamus sequi; quum illa et praecesserit, et utrum non incipias, an desinas? quum utriusque rei hic sit effectus, non esse.

<sup>6</sup>Ibid., Lettre LXIII, t. 6, pp. 62-63.

Cogitemus ergo, Lucili carissime, cito nos eo perventuros, quo illum pervenisse moeremus. Et fortasse (si modo sapientium vera fama est, recipitque nos locus aliquis) quem putamus perisse, praemissus est.

nous l'a confirmé d'après ses recherches dans les oeuvres philosophiques tout aussi bien que les oeuvres dramatiques.<sup>7</sup>

Dans la Lettre XXXVI, Sénèque confirme la croyance qui veut que l'âme rejoigne après la mort, le même néant qu'elle connaissait avant la naissance. Cependant, il envisage aussi la possibilité de la métempsychose!

De tous les êtres qui disparaissent à  
vos yeux pour rester au sein de la  
nature, d'où ils sont sortis et doivent  
sortir de nouveau, nul n'est anéanti:  
tout cesse, rien ne périt. (...) Mais  
dans la suite, je vous prouverai avec  
plus de détail que tout ce qui semble  
périr ne fait que changer de forme.<sup>8</sup>

Des considérations de Sénèque sur la mort, il y en a  
abondance pour une prestigieuse dissertation doctorale. Il  
suffit ici de résumer. Sénèque choisit d'appeler la sienne une

<sup>7</sup> Aurèle Cattin, "L'Ame humaine et la vie future dans les  
textes lyriques des tragédies de Sénèque," Latomus, XV, 1955,  
pp. 359-365.

L'auteur relève des citations intéressantes à la soutenance  
de sa thèse dans les pièces, surtout Les Troyennes. Nous choi-  
sissons de les omettre, préférant la parole du philosophe à celle  
du poète.

<sup>8</sup> Ibid., Lettre XXXVI: Avantages du repos. Dédaigner les  
vœux du vulgaire. Mépriser la mort, t. 5, pp. 230-231.

Nihil eorum quae ab oculis abeunt, et in rerum naturam, ex  
qua prodierunt, ac mox processura sunt, reconduntur, consumi.  
Desinunt ista, non pereunt. (...) Sed postea diligentius doce-  
bo, omnia, quae videntur perire, mutari.



philosophie optimiste. Selon lui, si l'âme est mortelle, il ne peut y avoir de souffrance; si elle est immortelle, elle vivra la vie d'auparavant et puisque l'homme n'en a point de souvenirs, il n'y a pas lieu de s'en inquiéter. Cela avait aussi été la conclusion de Socrates.

Pourquoi recueillir chez Sénèque des idées sur la mort et la survie? C'est lui le dernier grand philosophe avant les philosophes chrétiens. Il a bien vécu (4 av. J.C. - 65 apr. J.C.). Il connaissait tous les auteurs grecs et aussi ses contemporains. De plus, il est dramaturge. Et, très affectionné des Français surtout, nous constatons que ce sont ses tragédies qui servirent de modèles aux dramaturges (chrétiens!) du seizième siècle. En dernier lieu, il s'agit de montrer qu'il y a bien peu de neuf dans les préoccupations des dramaturges de notre époque. Il y a parfois des parallèles à tirer d'une étonnante parenté, parallèles trop nombreux à citer. Comme illustration, nous nous permettons cette courte citation qui pourrait servir d'épigraphe à l'oeuvre de Jean Genet: "Il est honteux de vivre de vol, mais voler pour mourir est une action des plus belles."<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup>Ibid., Lettre LXX: Du Suicide, t. 6, pp. 146-147.

Injuriousum est rapto vivere; at contra pulcherrimum, mori rapto.

Il y aurait aussi des parallèles à tirer entre Camus le stoïque et Sénèque, mais tout autant de contradictions. Sénèque estimait le suicide la plus haute expression de la liberté humaine et le plus sûr moyen par lequel l'homme pouvait préserver sa dignité, s'il voyait celle-ci en péril. Vingt siècles plus tard, Camus seconde sa pensée mais jugera le suicide ni valable, ni utile puisqu'il ne peut résoudre l'absurde, selon Camus, cette dichotomie qui existe entre le monde tel qu'il est et les aspirations de l'homme. Camus considère que toute absurde qu'elle soit, la vie vaut la peine d'être vécue. Il conçoit la mort comme la dernière des absurdités. C'est le suicide de la pensée que Camus rejette. Seule la révolte est valable. Se résigner au suicide philosophique, c'est le sacrifice de l'intellect. "Je prends la liberté d'appeler ici suicide philosophique l'attitude existentielle,"<sup>10</sup> dit Camus.

La distinction entre les pensées de Sartre et de Camus se réduit à une question de degrés. D'ailleurs, Monsieur Hanna appelle Camus "a lyrical existentialist."<sup>11</sup> Mais Camus a toujours nié sa parenté avec l'école existentialiste. En 1944, après une rencontre avec Sartre, il écrit:

---

<sup>10</sup> Albert Camus, Le Mythe de Sisyphe, Paris: Gallimard, 1942, p. 62.

<sup>11</sup> Thomas Hanna, The Lyrical Existentialists, New York: Atheneum, 1962.

Non, je ne suis pas existentialiste. Sartre et moi nous étonnons toujours de voir nos deux noms associés. Nous pensons même publier un jour une petite annonce où les soussignés affirmeront n'avoir rien en commun et se refuseront à répondre des dettes qu'ils pourraient contracter respectivement. Car, enfin, c'est une plaisanterie. Sartre et moi avons publié tous nos livres, sans exception, avant de nous connaître. Quand nous nous sommes connus, ce fut pour constater nos différences. Sartre est existentialiste, et le seul livre d'idées que j'ai publié, Le Mythe de Sisyphe, était dirigé contre les philosophes dits existentialistes.<sup>12</sup>

Tout comme Sartre qui s'est d'ailleurs montré très indépendant lorsqu'il a refusé d'accepter le prix Nobel pour la littérature en 1964, Camus revendique le droit d'être indépendant. C'est sans doute dans l'optimisme de la révolte constante qui aspire à la lucidité que Camus diffère le plus de Sartre. La religion de Camus n'admet point de défaite humaine. Elle admet, cependant, une certaine résignation stoïque. Camus cite Pindare dans l'épigraphe au Mythe de Sisyphe: "O mon âme, n'aspire pas à la vie immortelle mais épuise le champ du possible." Là-dessus, n'y a-t-il pas une anomalie dans les morts de Caligula, de Marthe et de Kaliayev? Ne sont-ils pas des suicides? Nous nous arrêtons là-dessus plus tard.

---

<sup>12</sup> Albert Camus, Théâtre, Récits, Nouvelles, Paris: Gallimard, 1962, pp. xxxiii-xxxiv.

Dans le grand espace de temps entre l'époque graeco-romaine et celle de Montaigne, une tout autre conception de la mort régnait. Au Moyen Age, le spectre de la mort symbolisait l'éphémère des choses terrestres et l'épouvante du jugement dernier. Nul ne doutait alors, de l'éternité de l'âme. Venant clôturer l'époque, nul ne pouvait donner de plus puissantes images de la mort que Villon.

Si l'aspect de la mort pendant l'époque médiévale a conservé un visage orthodoxe, avec Montaigne, il a repris une allure problématique. Touché de la mort de La Boétie, il a sondé les Anciens, Cicéron et Sénèque surtout, dans son étude de la mort. Il a appris chez eux que philosopher c'est apprendre à mourir. Les Essais abondent en anecdotes sur la mort, preuve de la bonhomie de Montaigne. Le lecteur s'en réjouit, sourire aux lèvres. Se complaisant à cette accumulation d'anecdotes, on comprend que Montaigne ne prise pas la mort au-dessus de la vie. Il nous enseigne qu'il faut apprendre le mépris de la mort pour bien jouir de la vie. Là-dessus, il cite entre autres Plutarque dans la vie de Cicéron: "Les Romains n'aiment pas dire 'Il est mort.' Ils disent 'Il a vécu.'" <sup>13</sup> Pour Montaigne, c'est plus important et cela résume sa philosophie. Ce sera aussi celle de Camus.

---

<sup>13</sup> Michel de Montaigne, Essais, I, Paris: Librairie Garnier, 19 , p. 85.

Cependant, les traces du scepticisme de Montaigne ne s'étendaient pas universellement à la littérature de son siècle. C'est plutôt le thème du carpe diem qui domine et là on constate l'heureux mélange d'un mythe à la fois chrétien et païen: jouir tant que les sens sont éveillés. Il y a une juxtaposition de métaphores poétiques chrétiennes et païennes. Dame Mort portant sa faux, le sablier, le squelette, la tête de mort, le ver, la pourriture se mêlent aux supplices de Tantale, à Ixion tournant sa roue, à Sisyphe épaulant son rocher à contre-mont, au fleuve de feu, à l'effroyable Cerbère. Ces symboles sont devenus plus artistiques qu'hallucinants car l'homme alors vivait dans la certitude d'une grâce qui viendrait l'absoudre d'avoir trop cueilli pendant sa vie. L'Hymne à la mort de Ronsard comporte tous les éléments dont on a parlé.

Devant les morts de Pyrrhus et d'Hermione et le holocauste des Horace, nous ne sommes pas tant frappés par la mort que par les tragédies personnelles. C'est plutôt la valeur morale d'un acte que la mort elle-même qui compte au dix-septième siècle. Il ne s'agit pas de la mort de Don Gormas mais du déshonneur. Ce n'est pas tant la mort de Phèdre qui nous frappe que l'insoutenable angoisse de son dilemme. D'ailleurs, il s'agit de toute une morale basée sur l'éthique chrétienne. La critique littéraire ne s'évertue-t-elle pas à montrer que Phèdre est admise aux rangs

des graciés? La tragédie du Roi de Ionesco, cependant, est qu'il ne sait plus à qui rendre compte de sa culpabilité. Dans toutes ces morts classiques, donc, il ne se pose qu'un problème moral. L'attrition de la Princesse de Clèves, par exemple, ne présente aucun problème outre le moral et le sentimental. Les héros des tragédies classiques peuvent justifier leur mort.

Dans le théâtre de Voltaire, il s'agit encore et toujours, malgré ses innovations théâtrales, d'un théâtre envisagé selon les valeurs classiques. Malgré toute son indépendance d'esprit, Voltaire reste orthodoxe quant à la métaphysique,<sup>14</sup> même si nous devons tenir compte de sa réfutation du fameux pari de Pascal. Son libertinage se réduit au pyrrhonisme intellectuel. Il s'interroge sur la nature du principe mondial, sur la composition de l'âme et de la matière mais jamais ne pose-t-il de doute quant à l'existence d'une cause première.

Diderot, par contre, se réclame plus volontiers de l'école matérialiste vers la fin de sa vie mais l'évolution de sa pensée métaphysique ne nous concerne pas ici puisqu'il s'agit essentiellement des visages de la mort dans le théâtre et qu'en ceci il est clair que Diderot pose un théâtre social qui fait appel aux sensibilités et qui n'entreprend donc nullement de nous montrer l'image de l'homme confronté avec sa finalité.

---

<sup>14</sup>Voltaire, Traité de métaphysique (1734), ed. H. Temple Patterson, Manchester, England: Manchester University Press, 1957.

L'appel aux sensations est d'ailleurs ce qui nous intéresse le plus ici car s'il faut réduire à une seule analyse les morts de Manon, de Julie et d'André Chénier, la conclusion serait tirée en fonction des sens émotifs. Nulle interrogation du sort; une acceptation totale.

Les Lettres à la montagne de Jean-Jacques Rousseau confirment le fait que les convictions religieuses de l'auteur se basaient sur le plan émotif. Il n'est même pas possible d'accepter la réfutation suivante qui n'est certainement qu'une interjection lancée dans un moment de désespoir romantique: "Si nous étions immortels, nous serions des êtres misérables."<sup>15</sup>

On peut dire des Romantiques que Vigny avait le sens de la fatalité. Dans Les Destinées, le poète nous donne cette vision de l'humanité: "Ces hommes d'un moment, ces condamnés à mort." Aussi le Christ du Mont des Oliviers est-il un homme seul, abandonné de Dieu. Il ne voit en face de lui que "le silence éternel de la Divinité" et autour de lui un "monde avorté." Les yeux tournés vers le ciel impassible, il demande "Et pourquoi pend la Mort comme une sombre épée..." On pourrait aussi envisager le drame de Chatterton selon les valeurs de nos jours. Ne s'agit-il pas d'un homme qui se trouvant dans l'impossibilité d'accéder au niveau de son absolu, sentant l'absurde division entre lui et ses

---

<sup>15</sup> Montaigne, op. cit., I, p. 409. L'éditeur cite de l'Emile, I.

aspirations et ce qu'il avait à espérer du sort, refuse le compromis, entrant plutôt dans la lucidité de la mort?

Un aperçu des morts des héros du drame romantique nous montre que c'est encore la passion du héros qui domine la pièce plutôt que la mort. C'est l'amour infortuné de Ruy Blas qui nous émeut, par exemple; non pas sa mort par elle-même. Il en est ainsi d'Emma Bovary et même de Julien Sorel. Et tout le théâtre à thèse de la fin de siècle ne fait que confirmer le fait que si l'homme s'interroge sur sa condition ici-bas, il ne s'est nullement préoccupé de douter de l'au-delà. S'il faut trouver des oeuvres vraiment portées vers la mort, c'est chez les poètes qu'il faut chercher, surtout chez Baudelaire.

Or, il y a un grand malaise dans la littérature de nos jours. Le sens de la mort n'est plus le même. Frederick Hoffman dans son article intitulé Grace, Violence and Self<sup>16</sup> a postulé que la présence du thème de la mort à travers la littérature occidentale du vingtième siècle se manifeste avec une désintégration du concept de la grace. Dans une vaste fresque dont les bornes s'étendent de Dostoevsky à l'actuel, il défend sa thèse à l'aide du roman.<sup>17</sup> Cette étude, par contre, a pour but de qualifier les visages de la mort dans l'oeuvre de quelques auteurs du théâtre français con-

---

<sup>16</sup> Frederick Hoffman, "Grace, Violence, and Self," The Virginia Quarterly Review, Summer 1958.

<sup>17</sup> Frederick Hoffman, The Mortal No: Death and the Modern Imagination, Princeton: Princeton University Press, 1964.



temporain pour montrer ensuite un appel à la vie, terrestre et parfois spirituel. L'homme aspire à la divinité mais il n'a pas pour autant, totalement rejeté la possibilité d'une survie. Le doute existe.

Dans son étude sur l'essence du théâtre, Henri Gouhier montre que la religion est à la base du théâtre; le théâtre est donc d'essence religieuse. Il cite Gémier: "C'est un fait historique, l'art dramatique ne fut jamais mieux inspiré que lorsqu'il servit une croyance."<sup>18</sup> Gouhier conclut, alors: "C'est donc que sa vocation est de servir une croyance. Lorsque le culte des dieux ou de Dieu disparaît, celui de l'humanité le remplace."<sup>19</sup> C'est donc que le vrai théâtre doit faire ressortir le métaphysique: le mystère de la vie et de la mort, l'homme en face de son destin. Là-dessus Monsieur Gouhier ajoute:

L'acte de création, la notion de personne, la réalité des corps sont les trois exigences métaphysiques que postule le théâtre; avec elles se pose, une fois encore, la question de son essence religieuse.

Le théâtre tient sa nature religieuse d'une similitude: le vaudeville le plus obscène imite un geste divin. Né de la volonté qui extériorise ses songes, le drame exprime le désir qui la pousse vers la perfection d'une toute-puissance créatrice: il représente le plus haut effort profane de l'homme pour devenir image de Dieu.

---

<sup>18</sup> Henri Gouhier, L'Essence du théâtre, Paris: Plon, 1943, p. 188.

<sup>19</sup> Ibid.,

Ainsi la misère même du théâtre dit sa grandeur: pour imiter le pouvoir d'un Créateur, il imite le mensonge de la créature. Une tromperie qui ne trompe pas est l'unique ressource d'une Volonté éprise d'un don qu'elle essaierait vainement de répéter: les simulations et dissimulations de la comédie procèdent d'une similitude qui les purifie. Tous les arts sont conviés sur la scène à la réussite de l'émouvant artifice par lequel l'esprit refuse sa propre faiblesse, acte de foi en la puissance divine de l'homme et reflet du plus humain des gestes divins.<sup>20</sup>

Il n'y a pas du tout d'équivoque chez Monsieur Gouhier. La conclusion de cette belle oeuvre renforce la thèse que le théâtre est d'essence religieuse et humaine car l'humain n'est qu'une face du divin, ou d'une aspiration au divin. C'est aussi l'opinion de Camus. Dans son essai Pourquoi je fais du théâtre, il parle du théâtre comme d'un couvent et des gens de théâtre comme "une communauté de moines travailleurs (qui) préparent l'office qui sera célébré un soir pour la première fois."<sup>21</sup>

La tendance à la préoccupation métaphysique à notre époque débute avec Maeterlinck. Dans l'attente de la mort, Maeterlinck a écrit six livres de pensées pascaliennes, tous centrés sur le thème de la mort.<sup>22</sup> Mais tout son théâtre respire la poésie de

---

<sup>20</sup> Ibid., pp. 230-231.

<sup>21</sup> Camus, op. cit., p. 1720.

<sup>22</sup>  
Avant le grand silence, 1934  
Le Sablier, 1936  
L'Ombre des ailes, 1937  
Devant Dieu, 1937

La Grande Porte, 1938  
L'Autre Monde, 1942  
 Et déjà en 1913, La Mort

la mort. Sa préface aux Oeuvres complètes sert éminemment bien d'introduction à la littérature théâtrale de nos jours.

Maeterlinck indique dans cette préface que le théâtre ou la "haute poésie" se compose de trois éléments principaux: la beauté verbale, la contemplation et la peinture passionnées de ce qui existe réellement autour de soi et l'idée que le poète se fait de l'inconnu.<sup>23</sup> Les Aveugles de 1890 répondent à ces données et s'apparente aussi au théâtre contemporain. Une compagnie d'aveugles, hommes et femmes, perdue, cherche la lumière: L'Humanité en face de l'Eternité, cherchant la Vérité. La portée de cette pièce est évidemment plus universelle que celle, par exemple, dans laquelle l'auteur se fait mission de discuter un certain thème social. Dans Les Aveugles, le seul personnage qui voit est un prêtre, leur guide. Ils sont destinés à ne jamais trouver leur chemin car ils découvrent que le prêtre est mort: autre reflet contemporain. La dernière réplique de la pièce est émise par la plus vieille des aveugles qui au son d'un enfant qui pleure désespérément (rappelons le symbole de l'enfant dans Fin de partie) dit "Ayez pitié de nous!"

Strindberg est une force importante au vingtième. Adamov lui dédie un livre et lui reconnaît une grande influence sur son oeuvre.<sup>24</sup> Artaud lui rend hommage en faisant des projets de mise

---

<sup>23</sup> Maurice Maeterlinck, Oeuvres complètes, I, Paris: Fasquelle, 1929.

<sup>24</sup> Arthur Adamov, Strindberg, Paris: L'Arche, 1955.

en scène pour Le Songe et pour La Sonate des spectres.<sup>25</sup> La culpabilité est un grand thème chez Strindberg. Sensible à toute injustice, il souffrait d'avoir été injustement puni à plusieurs reprises lorsqu'il était enfant. Cela rappelle Genet. Le thème de la mort est très fort dans Facing death (1893), La Danse de la mort (1901), Le Songe (1902) et dans La Sonate des spectres (1907).

Dans Le Songe, ni temps, ni espace existent. Il y a un enchaînement illogique d'événements fantasques, le dialogue est décousu. L'action vogue entre le réel et l'irréel: un monde onirique à la Genet. Il y a une porte et tout le monde veut savoir ce qu'il y a derrière la porte. Quand on l'ouvre enfin, il n'y a rien. L'action, le décor et les idées sont d'une richesse extraordinaire. Tous les thèmes y passent: politiques, sociaux et religieux, se centrant tous sur l'angoisse de l'homme. Il n'est pas étonnant que cette pièce ait fasciné les dramaturges de l'avant-garde.

La Danse de la mort, pièce très longue en deux parties, est une Cantatrice chauve macabre. Il s'agit de la mort de l'amour en ménage. Dans la première partie, celui des parents, dans la deuxième, de leurs enfants. L'action est située dans une forteresse entourée d'eau qui rappelle à la fois le cadre des Aveugles et celui des Chaises. Le vide est constamment souligné. Le

---

<sup>25</sup>Antonin Artaud, Oeuvres complètes, II, Paris: Gallimard, 1956, pp. 113, 121.

héros dit que quand tout s'effrite et qu'il n'y a plus rien, il faut quand même lutter avec la coquille vide. La mort est invoquée comme une libératrice,<sup>26</sup> et ceux qu'elle marque sont élevés et en deviennent plus dignes.<sup>27</sup> L'atmosphère est étouffante. A la fin, le héros affirme que la vie ici-bas ne peut être vraie, tant elle est morte. Aussi doit-il y en avoir une autre; mais laquelle?<sup>28</sup>

La Sonate des spectres tient du Songe dans son onirisme et de La Danse de la mort dans son expression d'évanescence. Il n'y a de délivrance que dans la mort. L'île de la mort occupe le centre de la scène dans la mise en scène d'Artaud.<sup>29</sup> Il n'est pas hors de propos de citer Michael Meyer sur Strindberg: "A Strindberg play well acted is an almost unbearable experience, both for the audience and for those taking part."<sup>30</sup>

---

<sup>26</sup> August Strindberg, Plays, tr. by Edwin Björkman, N.Y.: Scribner's Sons, 1913, p. 168.

<sup>27</sup> Ibid., p. 194.

<sup>28</sup> Ibid., p. 211.

<sup>29</sup> Artaud, loc. cit.

<sup>30</sup> Strindberg, The Plays, I, intr. and tr. by Michael Meyer, London: Secker and Warburg, 1964, p. 9.

Il est à noter aussi que Strindberg a étudié la nature du meurtre psychique dans ses Vivisections psychologiques.<sup>31</sup> C'est de ce genre de mort dont il s'agit dans son oeuvre, comme le plus souvent chez les dramaturges contemporains.

Antonin Artaud, dit le théoricien précurseur de l'avant-garde, a aussi encouragé la renaissance d'un théâtre métaphysique. C'était un envoûté qui se croyait déjà mort à la vie. Il dit ceci dans une réfutation du suicide qu'il trouve inutile puisqu'il est déjà mort depuis longtemps. Artaud suggère aussi l'idée du "suicide antérieur," disant qu'il sent l'appétit du "ne pas être."<sup>32</sup> Encore dans les Nouvelles Révélations de l'être, il dit qu'il est "mort au monde."<sup>33</sup> Puis, dans la série d'essais groupés sous le titre L'Art et la mort, il suggère que la vraie vie et la vraie vision artistique qui font entrevoir la mort, ne viennent que dans un monde de demi-conscience, par exemple, dans un rêve, sous l'influence de toxiques, par l'assistance de voyants, ou au moment de l'orgasme.<sup>34</sup> Du théâtre, alors, il dit: "Le théâtre c'est l'échafaud, la potence, les tranchées, le four crématoire ou

---

<sup>31</sup> August Strindberg, Théâtre cruel et théâtre mystique, Paris: Gallimard, 1964, pp. 87-92.

<sup>32</sup> Artaud, Oeuvres complètes, I, p. 246.

<sup>33</sup> Antonin Artaud, Nouvelles Révélations de l'être, Paris: Denoël, 1937, p. 5.

<sup>34</sup> Artaud, Oeuvres complètes, I, pp. 117-156.

l'asile d'aliénés... la cruauté: les corps massacrés."<sup>35</sup>

C'est bien de la mort qu'il s'agit. Selon Artaud, le rôle du dramaturge est de faire entrer par la peau cette sensation de la mort comme toute la métaphysique.<sup>36</sup> La sienne était une vraie vision poétique, une vision tourmentée, mais riche.

Artaud avait joué le rôle de Tirésias dans l'Antigone de Jean Cocteau. Cependant, il n'y a pas une seule mention de ce dernier dans l'oeuvre d'Artaud. Pourtant, bien avant les conférences d'Artaud, datées d'entre 1928 et 1933, Cocteau avait présenté une bonne partie de son oeuvre théâtrale, entre autres Parade (1916-1919), Le Boeuf sur le toit, Les Mariés de la Tour Eiffel (1921), Roméo et Juliette, Orphée (1927), Oedipe-Roi, Antigone, La Voix humaine, La Machine infernale (1934). D'ailleurs, il publiait depuis 1909 (La Lampe d'Aladin, collection de poèmes). Il est clair que certaines des innovations scéniques suggérées par Artaud, telle le rôle des objets, avaient déjà passé l'épreuve dans le théâtre de Cocteau. Ils étaient tous deux poètes de la scène mais Cocteau possédait les dons qu'Artaud n'a jamais cessé de regretter, par exemple, celui du don verbal.<sup>37</sup>

---

<sup>35</sup> Artaud, Oeuvres complètes, I, p. 12.

<sup>36</sup> Artaud, Oeuvres complètes, IV, p. 118.

<sup>37</sup> Artaud, Oeuvres complètes, I, Correspondance avec Jacques Rivière, p. 34.

Dans un chapitre dédié à lui, Jacques Guicharnaud revient très souvent sur le thème de la mort chez Cocteau.<sup>38</sup> Il lui accorde une place prépondérante. La mort est l'amante du poète. Nous le voyons dans Orphée, le scénario (1950). Aussi Cocteau déclare-t-il dans l'Avis: "Le poète doit mourir plusieurs fois pour naître."<sup>39</sup> Dans la distribution des personnages, Heurtebise est qualifié ainsi: "Un jeune mort, au service d'un des nombreux satéllites de la mort." Le Vitrier aussi est "un jeune mort," mais la Princesse, amante d'Orphée, n'est pas la mort sinon "la mort d'Orphée" aussi bien que celle de Cégesthe et d'Eurydice. La Princesse, poursuit Cocteau, est "une des innombrables fonctionnaires de la mort puisque nous possédons déjà la mort."<sup>40</sup> Dans l'Avis nous lisons aussi des miroirs: "On s'y voit vieillir et ils nous rapprochent ainsi de la mort." Le temps n'existe pas. Cocteau revendique le droit divin pour le poète qui aura accédé aux intermittences infinies.

Les images de la mort sont fortes aussi dans La Machine infernale, écrite en 1932. La fatalité des dieux veut qu'Oedipe tue son père. La mort est donc le but inévitable. Le Sphinx, Nemesis,

---

<sup>38</sup>Jacques Guicharnaud, Modern French Theater from Giraudoux to Beckett, New Haven, N.J.: Yale University Press, 1961, pp. 48-68.

<sup>39</sup>Jean Cocteau, Orphée, scénario, Paris: Editions André Bonne, 1950, n.p.

<sup>40</sup>Ibid.



est la mort "comme le destin qui nous tue tous" puisqu'elle tue ceux qui ne répondent pas à la devinette. Pourquoi? Nul ne sait le secret de la mort. Elle est accompagnée d'Anubis, fils d'Osiris, qui avait pour tâche d'accompagner les morts au nécropole. De nouveaux prétendants se présentent sans cesse au Sphinx malgré tout: l'homme ne peut pas se résigner à accepter la mort. Les symboles abondent: le fantôme de Laïus, l'écharpe de Jocaste avec laquelle elle s'étranglera, l'accompagne depuis le début, des rêves qui préfigurent le drame, un dialogue à double sens. Enfin, le suicide de Jocaste qui la purifie car elle a tué en elle l'épouse pour que renaisse la mère.

L'étude des symboles et du sens de la mort chez Cocteau toute tentante qu'elle l'est serait trop ample pour les bornes de cette recherche mais une telle étude aboutirait sans doute à montrer que Cocteau apportait une sensibilité d'esthète à la face de la mort que nos dramaturges contemporains ne peuvent égaler. La leur est toute autre comme nous le verrons, d'ailleurs.

Si la thèse se pose pour Cocteau, elle ne se pose point pour Giraudoux. La présence de la mort chez Giraudoux est comme celle d'une ruse artistique; elle cache une autre idée. Ainsi le spectre dans Intermezzo n'est pas du tout le symbole de la mort mais plutôt celui du pays des merveilles surnaturelles auquel Isabelle aspire. La mort de Hans dans Ondine n'est qu'une autre face de l'amnésie d'Ondine, toutes deux, mort et amnésie, symboles de l'in-

compatibilité foncière du merveilleux et de l'humain qui ne peuvent co-exister. Il en est ainsi des autres cas où la mort vient au jour dans son théâtre.

C'est avec Anouilh que nous commençons à entrevoir le sens de la mort dans le théâtre d'après-guerre. Etienne Frois a bien raison d'isoler les cas d'Antigone, de Jeanne et de Beckett.<sup>41</sup> La mort est leur raison d'être à tous trois. D'une part, Antigone renonce à la vie par principe. Quel est cet idéal auquel elle se sacrifie? Elle avoue à la fin qu'elle n'en sait rien. Vers la fin, il s'agit peut-être alors de désespoir. L'Alouette doit mourir si elle veut se créer une légende. Exonérée et vivante, les siècles n'auraient jamais conservé son image. Ainsi se consacre Beckett. Il a opté pour une cause et engagé il la verra jusqu'au bout, convaincu ou non de la validité du pari. La valeur de leur martyre alors, est dans le choix existentiel. Monsieur Frois conclut:

La mort est ainsi le seul moyen dont disposent ces héros de l'absolu pour affirmer leur identité et révéler leur vraie nature. Mourir pour devenir soi. Mourir pour être soi... leur martyre (est un) suicide.<sup>42</sup>

---

<sup>41</sup>Etienne Frois, "Trois Cas de suicide dans le théâtre de Jean Anouilh," Le Français dans le monde, No. 6, Janvier, 1962, pp. 2-5.

<sup>42</sup>Ibid., p. 5.

Puisqu'avec Anouilh on peut déjà parler d'engagement et de choix existentiel, il est l'heure de dire que le théâtre de Sartre ne figure qu'en préface aux études particulières en vertu du fait qu'il est clairement posé comme théâtre à thèse. Il ne s'agit pas vraiment de dramaturgie. Dans son théâtre, les images de la mort sont inévitablement et le plus souvent, l'illustration du théorème existentiel. Aussi les bornes de son théâtre sont-elles plus vastes que celles des auteurs choisis. Le théâtre de Sartre comprend l'humanité entière vue dans son cadre historique. Il n'est pas pour cela plus faible que celui de ses contemporains. Il s'agit de degrés.

Dans Le Diable et le Bon Dieu (1951), le dernier acte de Goetz est de tuer un homme qui tentait de l'étrangler. Ce geste tend à prouver que chez l'homme domine l'instinct conservateur malgré le désespoir de vivre. Mais cette mort et ce qu'elle représente est tout à fait subordonnée à des thèmes de bien plus grande importance. Goetz, le héros existentiel, déclare que Dieu est le seul ennemi qui soit digne de lui. Le héros existentiel est donc un super-homme, un homme-dieu. Mais l'anomalie du tout est que pour Sartre et pour Goetz, l'idée de Dieu est incompatible avec l'idée de la liberté de l'homme, du libre-arbitre. Dieu n'existe pas chez Sartre. C'est clairement et nettement posé. Il n'y a même pas de vrai amour possible entre hommes si Dieu doit absorber

le nôtre et que nous devons être absorbé dans l'amour de Dieu. Sartre pose aussi le problème du Bien et du Mal. Goetz s'engage à perpétuer à tour de rôle le Mal, puis le Bien pour ne trouver qu'en fait l'un est inéluctablement mêlé à l'autre, et co-existent dans l'homme. C'est à lui de choisir et d'exercer sa liberté toute puissante, cette même liberté qui l'amène à nier Dieu puisque l'idée de l'homme asservi à Dieu nie la liberté. Mais l'homme ne mérite pas le titre de héros existentiel à moins de s'être totalement voué à une cause avec conviction, quelle qu'elle soit.

Ces courtes données sur la religion existentielle ne se retrouvent pas ainsi posées dans les oeuvres des auteurs choisis pour cette étude. Si dans ces pièces il y a les marques de ce que l'on appelle la nausée existentielle, l'absurde<sup>43</sup> ou le désespoir, il n'y a point de système élaboré ni porté à l'exécution comme chez Sartre.

---

<sup>43</sup> Germaine Brée, Camus, New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 1961, pp. 210-211.

Il serait utile de poser dès maintenant à l'aide d'une traduction paraphrasée de Germaine Brée, les théorèmes de l'absurde dont on retrouve les reflets dans les diverses pièces choisies.

L'absurde selon Malraux: Cette passion chez l'homme qui le pousse à vouloir dépasser sa mortalité. Ce besoin justifie le suicide sous l'angle qu'il est préférable de choisir sa mort.

Il y a dans Les Séquestrés d'Altona (1959), une autre manifestation de l'ampleur de la pièce sartrienne. Ici aussi l'action gravite vers la mort mais celle-ci passe presque inaperçue tant intensément posés sont les autres thèmes de la pièce. Donc, Gerlach père et Gerlach fils choisissent la mort. Ce dernier parce qu'il ne peut se résoudre à justifier l'échec du holocauste nazi ni accepter le compromis entre ce qui en lui reste du rêve de l'ancienne Allemagne telle qu'il la conçoit et celle d'aujourd'hui, l'Allemagne ressuscitée et consacrée à un idéal tout autre, au sacrifice de l'ancien. Gerlach père, chef d'une grande entreprise maritime bâtie sur les cendres de l'Allemagne nazie, choisit la mort parce qu'il a effectivement accepté le compromis quoiqu'il en souffre. Là-dedans nous reconnaissons les grands thèmes de culpabilité, de responsabilité, de la justification des actes, de l'engagement. La pièce clôt sur une note dramatique: la fille

---

L'absurde selon Sartre: L'horreur et la nausée qui se manifestent quand l'homme comprend qu'il est là par hasard.

L'absurde selon Camus: Essentiellement compris dans la tradition des moralistes, l'absurde est une frustration qui s'explique chez l'homme par:

- (a) la dichotomie entre sa mortalité et sa soif d'immortalité,
- (b) son désir de rationalité et sa constatation de l'irrationnel,
- (c) sa passion de l'absolu et l'évidence de la relativité de tout.

Dans un autre extrait mieux rendu dans l'original, Madame Brée dit:

The emphasis which Malraux puts on death, Camus shifts to life. The emphasis which Sartre puts on the total liberty inherent in man's total contingency, Camus puts on lucidity.

Le choix de mourir, la liberté et la révolte qui amène la lucidité, voici encore trois reflets que nous retrouverons plus loin.

Gerlach remplace son frère: elle se séquestre dans la chambre à son tour (une morte vivante) pour retrouver l'âme de son frère et de la vieille Allemagne, déchirée entre frère et père, l'ancien et le nouveau. La lutte continue. Il n'y a point de résolution.

Il est clair d'après la courte esquisse donnée, que d'une part le sens de la mort a beaucoup évolué à travers les siècles et de l'autre, qu'il y a parfois une parenté entre les époques. La pensée de l'époque graeco-romaine et la nôtre se ressemblent d'une part et d'autre dans le matérialisme, le scepticisme et le stoïcisme tous enchevêtrés. Il y a aussi des divergences. On note un optimisme fondamental chez les Anciens qui chez les Modernes est un pessimisme refoulé. Nous verrons, cependant, que de nos jours, il y a malgré l'amertume, une lueur positive, si faible qu'elle soit.

Nous avons déjà établi la parenté entre l'époque romantique et la nôtre: l'angoisse de vivre et le culte de la mort. On pourrait même établir un lien purement superficiel entre la conception chrétienne de la mort et la nôtre. Puisque selon le mythe judéo-chrétien, l'âme reste éternelle tandis que le corps se décompose, nous voyons dans la littérature des métaphores qui illustrent la désintégration et la finalité: la rose, fânée le soir, le sablier, le ver, déjà mentionnés. Nous reverrons certains de

ces symboles dans la littérature de nos jours. La grande différence gît dans le fait que maintenant ils illustrent plus fortement le sens d'une mort spirituelle aussi bien que corporelle.

Est-ce que nous mourrons pour le principe de nos jours comme à l'époque classique? Certes. Tous les héros de Camus meurent pour une question de principes. Mais, comme nous le verrons, les principes ne sont pas toujours les mêmes qu'ils ne l'étaient jadis.

Il y a chez les personnages de nos dramaturges contemporains une conscience aigüe de leur finalité totalement dépourvue du douloureux lyrisme romantique. S'il faut marquer un contraste, faisons-le à l'aide d'une métaphore physiologique. La sensibilité à la mort des Romantiques se réduisait à une apathie lymphatique: une faiblesse, une pâleur, une défaillance. Celle de nos contemporains prend son origine dans les boyaux, les entrailles-mêmes.

Monsieur Hoffman a fait remarquer que l'homme moderne a remplacé la notion du temps par celle de l'espace. Il est beaucoup plus conscient de son milieu, à la fois du vide et du comble. Cependant, il faut ajouter à la remarque de Hoffman, que la temporalité peut s'envisager sous un autre aspect, celui de l'éternité temporelle. Le temps n'existe qu'en fonction d'un éternel moment. Nous verrons que c'est pour cela qu'il y a tant d'équivoque dans les pièces de nos auteurs quand il s'agit d'âge, du jour ou de l'heure.

La conscience de la mort à venir est aussi marquée par des signes visibles de décomposition ou de ruine. Aussi par une recherche constante d'identité qui ne se retrouve que dans la mort. Encore par le fait que le héros vit de préférence dans l'illusion, confiant qu'il s'y trouve la vérité.

La mort elle-même est conçue d'une façon traditionnelle. Elle amène peut-être l'annihilation, l'extinction, la cessation de tout. Ionesco propose cela parfois. Mais elle fait aussi oeuvre de purification et de libération comme dans Les Justes. Dans L'Etat de siège, elle a le visage de la peste. Elle est le symbole de la cruauté, de la rigueur contre laquelle l'homme se cabre chez Caligula. C'est un sommeil pour le Roi qui se meurt. Elle envahit et elle absorbe la vie chez Beckett et dans l'Algérie de Genet. Elle vient combler et congestionner la chambre du nouveau locataire, étouffant l'homme. Elle épouse l'homme dans une étreinte d'amour mêlé de haine dans Les Bonnes et dans Haute Surveillance. Elle est toujours là, désolante sur la route, en attendant Godot, séduisante dans le Balcon, triomphante au sortir du guichet, sadique par suite de la leçon, enfin menaçante sous le couteau du tueur sans gages.

L'homme l'attend et vit avec elle. Mais s'il pense avec Camus que "croire en Dieu, c'est accepter la mort,"<sup>44</sup> (et nous

---

<sup>44</sup> Albert Camus, Carnets, I, Paris: Gallimard, 1962, p. 192. Extrait daté de Janvier, 1947.



voyons que Camus accepte difficilement l'idée de la mort), il y a parfois des raisons de douter de la fermeté de son stoïcisme. Le Piéton de l'air cherche dans la stratosphère ce qu'il y a de l'autre côté. Genet maché l'hostie pour mieux exprimer sa révolte contre un ordre divin. Tardieu nous montre que l'élimination des dieux ne résoud rien puisque Prométhée calque ses gestes d'après ceux de Jupiter. Camus se lance avidement à la recherche de la lucidité. Beckett, enfin, attend.

L'homme, enfin, interroge les cieux et dans l'attente, se sacre Roi, ne fut-ce qu'un Roi tragique dans sa solitude. C'est une valeur précieuse que l'homme. Loin de se prostituer, l'homme s'érige dans sa noblesse, à la recherche de lui-même, d'un compagnon et peut-être d'un Etre qui puisse égaler sa constance, parmi les remous de l'épopée d'ici-bas.

## II

### CAMUS

...la tragédie balance entre les pôles d'un nihilisme extrême et d'un espoir illimité. Rien n'est plus vrai, selon moi. Le héros nie l'ordre qui le frappe et l'ordre divin frappe parce qu'il est nié. Tous deux affirment ainsi leur existence réciproque, dans l'instant même où elle est contestée.<sup>1</sup>

C'est en 1955 à l'occasion d'une conférence prononcée à Athènes sur l'avenir de la tragédie que Camus affirme cette croyance. Il déclare dans le même discours que depuis les Doriens, il n'existe que deux périodes d'art tragique, la première d'Eschyle à Euripide et la deuxième, celle du théâtre élisabéthain, du théâtre espagnol du siècle d'or et de la tragédie française du dix-septième siècle. Il affirme de plus, que c'est à présent, en France que se manifestent les signes de la troisième grande période tragique.

Son analyse du climat tragique de notre époque peut servir de préface à l'étude de toutes les pièces qui suivront car on peut reconnaître dans la tension qui existe aujourd'hui entre l'Homme et la Mort, cette même polarité dont Camus parle, entre un "nihi-

---

<sup>1</sup> Albert Camus, Théâtre, Récits, Nouvelles, Paris: Gallimard, 1962, pp. 1705-1706.

lisme extrême" et un "espoir illimité." Il écrit aussi plus loin:

Après avoir fait un dieu du règne humain, l'homme se retourne à nouveau contre ce dieu. Il est en contestation, à la fois combattant et dérouté, partagé entre l'espoir absolu et le doute définitif. Il vit donc dans un climat tragique. Ceci explique peut-être que la tragédie veuille renaître. L'homme d'aujourd'hui qui nie sa révolte en sachant que cette révolte a des limites, qui exige la liberté et subit la nécessité, cet homme est contradictoire, déchiré, désormais conscient de l'ambiguïté de l'homme et de son histoire, cet homme est tragique par excellence.<sup>2</sup>

Camus a dit dans son essai Pourquoi je fais du théâtre:

"...le théâtre est...le plus haut des genres littéraires... et le plus universel."<sup>3</sup> Sans sa mort prématurée en 1960, nous aurions sans doute vu la floraison d'une grande activité théâtrale car en 1959, André Malraux le nomma directeur du nouveau théâtre national expérimental. Il a quand même eu le temps de réaliser la production d'une adaptation des Possédés de Dostoïevski, le rêve de vingt années d'activité littéraire.

Depuis 1935, il entretenait l'idée de fonder un théâtre. En 1936, il établit le Théâtre du Travail. Il a alors vingt-trois

---

<sup>2</sup>Ibid., p. 1707.

<sup>3</sup>Ibid., p. 1724.

ans. En 1937, il s'engage dans la troupe de Radio-Alger. En octobre, 1937, le Théâtre du Travail se dissoud mais renaît très vite sous le nom de Théâtre de l'Equipe. Le manifeste de ce théâtre s'intitule Un Théâtre jeune. N'est-ce pas une façon de se mettre à l'avant-garde que d'opposer au "vieux" l'idée de "jeune"?

Qui ne reconnaîtrait les aspirations d'Antonin Artaud dans cette déclaration de Camus?

Le théâtre est un art de chair qui donne à des corps vibrants le soin de traduire ses leçons, un art en même temps grossier et subtil, une entente exceptionnelle des mouvements, de la voix et des lumières. Mais il est aussi le plus conventionnel des arts, tout entier dans cette complicité de l'acteur et du spectateur qui apportent un consentement mutuel et tacite à la même illusion. C'est ainsi que d'une part le théâtre sert naturellement les grands sentiments simples et ardents autour desquels tourne le destin de l'homme (et ceux-là seulement): amour, désir, ambition, religion. Mais d'autre part, il satisfait au besoin de construction qui est naturel à l'artiste. Cette opposition fait le théâtre, le rend propre à servir la vie et à toucher les hommes. Le Théâtre de l'Equipe restituera cette opposition. C'est à dire qu'il demandera aux oeuvres la vérité et la simplicité, la violence dans les sentiments et la cruauté dans l'action.<sup>4</sup>

Définir les oeuvres au programme du Théâtre de l'Equipe servira à faire ressortir le traditionnel chez Camus:

---

<sup>4</sup>Ibid., p. 1690.

Ainsi se retournera-t-il vers les époques où l'amour de la vie se mêlait au désespoir de vivre: la Grèce antique (Eschyle, Aristophane), l'Angleterre élisabéthaine (Forster, Marlowe, Shakespeare), l'Espagne (Fernando de Rojas, Calderon, Cervantes), l'Amérique (Faulkner, Caldwell), notre littérature contemporaine (Claudel, Malraux).<sup>5</sup>

Pourquoi l'auteur omet-il de citer Cocteau, Giraudoux, Anouilh?

Le fait qu'il ne mentionne pas leur nom parmi ceux des dramaturges cités souligne le tour d'esprit classique de Camus. D'ailleurs, nous savons que Camus n'appréciait guère Giraudoux.<sup>6</sup>

Cependant, en ce qui concerne la représentation, Camus était disposé au nouveau, car il écrit:

La liberté la plus grande régnera dans la conception des mises en scène et des décors. Les sentiments de tous et de tout temps dans des formes toujours jeunes, c'est à la fois le visage de la vie et l'idéal du bon théâtre. Servir cet idéal et du même coup faire aimer ce visage, c'est le programme du Théâtre de l'Equipe.<sup>7</sup>

S'il n'y a pas évidence chez Camus d'une mise en vigueur de répertoire ou de techniques théâtrales d'avant-garde, il s'y trouve, d'autre part, l'affirmation de la nécessité de perpétuer

<sup>5</sup>Ibid., p. 1690.

<sup>6</sup>Germaine Brée, Camus, New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 1961, p. 146:

Camus denounced the 'Byzantine fantasy' of the Giraldian theatre, its ornate, often diffuse flow of poetic language.

Plus tard, dit Madame Brée, Camus avoue que La Guerre de Troie "came close to being great tragedy."

<sup>7</sup>Camus, op. cit., p. 1690.

la représentation des classiques et la liberté de créer de nouvelles mises en scène.

Il est à noter que Camus ne s'intéressait pas à l'acteur professionnel. Il lui préférait la fraîcheur de l'amateur. En ceci il se rattache au théâtre moderne. La scène était le lieu de rencontre de tous ses jeunes amis qui voulaient participer à la métamorphose théâtrale. La scène était aussi le lieu où Camus pouvait s'extérioriser.

Caligula est de 1938. Entre 1938 et 1945, il y a eu force remaniements du manuscrit original. Cependant, les idées centrales demeurent essentiellement les mêmes. Ecrite pour le plateau du Théâtre de l'Equipe, la pièce ne fut jouée qu'en septembre, 1945. C'est au Théâtre Hébertôt que Gérard Philippe créa le rôle de Caligula.

Dès le mois de janvier, 1937, nous retrouvons dans ses Carnets, ces indications:

Caligula ou le sens de la mort. Quatre actes.

- I. a) Son accession. Joie. Discours vertueux (cf. Suétone)
- b) Miroir
- II. a) Ses soeurs et Drusilla
- b) Mépris des Grands
- c) Mort de Drusilla. Fuite de Caligula
- III. Fin: Caligula apparaît en ouvrant le rideau:

'Non, Caligula n'est pas mort. Il est là, et là.

Il est en chacun de vous. Si le pouvoir vous était donné, si vous aviez du coeur, si vous aimiez la vie, vous le verriez se déchaîner, ce monstre ou cet ange que vous portez en vous. Notre époque meurt d'avoir cru aux valeurs et que les choses pouvaient être belles et cesser d'être absurdes. Adieu, je rentre dans l'histoire où me tiennent enfermé depuis si longtemps ceux qui craignent de trop aimer.<sup>8</sup>

Cette dernière tirade, ainsi que le plan, ont subi des modifications structurelles. De plus, la version définitive de cette pièce ne porte pas le sous-titre.

Pourquoi a-t-il ainsi intitulé la pièce en 1937? Débile de santé, il l'était surtout vers les 1936 et 1937. C'est au mois de mai, 1937 qu'il lui est interdit de se présenter à l'agrégation de philosophie. Était-ce donc le spectre d'une mort possible qui l'aurait poussé à en examiner le sens? Quoiqu'il en soit, l'idée de la mort aura amené une prise de conscience nette et tout âpre qu'elle soit, c'est la saveur de la vie dont il se réjouit. Car, le voisinage de la mort a amené la frénésie de vivre.

Vaincre la mort est peut-être impossible, mais la dominer en lui prêtant une face violente, ceci rentre dans l'ordre du possible. Il lui faudra établir une formule selon laquelle il fera face à la mort: vivre la vie dans son plein, en toute liberté:

---

<sup>8</sup>Ibid., p. 1733.

La seule liberté possible est une liberté à l'égard de la mort. L'homme vraiment libre est celui qui, acceptant la mort comme telle, en accepte du même coup les conséquences--c'est à dire le renversement de toutes les valeurs traditionnelles de la vie. Le "Tout est permis" d'Ivan Karamazov est la seule expression d'une liberté cohérente. Mais il faut aller au fond de la formule.<sup>9</sup>

Caligula confirme cette observation de Camus: "On est toujours libre aux dépens de quelqu'un."<sup>10</sup>

Il serait utile de considérer maintenant l'attitude de Camus vis à vis du surnaturel. "Je ne crois pas en Dieu, mais je ne suis pas athée pour autant." a-t-il dit.<sup>11</sup> Pour répéter un vieux cliché, Dieu ne se manifestant point, Camus se tourne vers l'homme. C'est en quelque sorte l'esprit voltairien qui s'affirme de nouveau. D'une part il y avait le désastre de Lisbonne, de l'autre, les cataclysmes du vingtième siècle.

Le cataclysme qui déchaîna chez le Caligula de Camus cette fureur de bête blessé, fut la mort de sa soeur-amante, Drusilla. Le mystère de la mort est donc à la base de toute l'action de la pièce. Toute notion d'absurde, de révolte et de license sont issues

---

<sup>9</sup>Albert Camus, Carnets, I, Paris: Gallimard, 1962, p. 118.

<sup>10</sup>Camus, Théâtre, p. 46. ✓

<sup>11</sup>Ibid., p. xi.



du fait de cette mort qui demeure incontestablement la cause première de toutes les actions et des idées agitées dans la pièce.

Cette confrontation avec la mort est une vérité lourde à porter: telle la conçoit Caligula. Entendons-nous bien: ce n'est pas la perte d'une femme chérie qu'il regrette. Cette réaction tenderait trop au banal, voire au commun; ce serait trop "rassurant" selon Hélicon, son confident. Il s'agit plutôt du vertige causé par la puissante et irrévocable dominion de la mort. "Cette mort n'est rien, je te le jure; elle est seulement le signe d'une vérité qui me rend la lune nécessaire."<sup>12</sup>

Caligula veut braver la mort. Comment faire? "Je me suis senti tout d'un coup un besoin d'impossible."<sup>13</sup> Envahi par la solitude occasionnée par cette mort, il rêve à l'insaisissable. Il invite la lune à venir le consoler. Il ira à sa poursuite. Elle deviendra le symbole de cette aspiration vers l'impossible, la seule voie par laquelle il pourra lancer un défi à la Mort qui a violé l'ordre de sa vie.

Il ira à la rencontre de cette Mort et il lui fera face par l'intermédiaire d'un miroir. Rappelons ici l'Orphée de Cocteau qui passe à travers le miroir, porte par laquelle la Mort va et vient. Chez Camus, le miroir n'en est pas explicitement le symbole

---

<sup>12</sup>Ibid., p. 16.

<sup>13</sup>Ibid., p. 15.

mais il la suggère. La première entrée en scène de Caligula se fait pendant une scène muette. Il entre sale, mouillé, l'air égaré et il se voit dans le miroir. C'est la prise de conscience: Caligula est seul, il est sale. La mort est vraie: elle est en lui.

Elle lui a apporté la lucidité. Il y a "connaissance" chez lui alors que chez les autres, il s'agit d'ignorance. Les autres vivent dans le mensonge; lui dans la vérité. C'est une vérité cruelle; il ne peut supporter de la connaître seul; il doit partager cette conscience de la mort avec son entourage ou plutôt la lui infliger. Il lui faut ce goût âcre de cette mort dans la gorge de tous.

La violence de ces imprécations n'est pas totalement négative; elle n'est pas uniquement oeuvre de destruction. Caligula sait que par la perte d'un être cher il a accédé au domaine des privilégiés: il a trouvé une sorte de bonheur dans ce malheur. Les autres ne sont pas accessibles à ce sentiment. "Les hommes meurent et ils ne sont pas heureux,"<sup>14</sup> dit Caligula. Il faut leur apprendre à trouver le bonheur, si âpre qu'il soit, avant le grand silence. Cette quête du bonheur, il ne la conçoit pas comme un rêve doré, nourri de sourires et d'espérance. C'est plutôt la réalisation totale du potentiel personnel. L'homme peut alors faire face à la

---

<sup>14</sup>Ibid., p. 16.

mort, conscient de l'avoir égalé.

Conscient: concept de la plus haute importance. La conscience de cette intelligence l'engage à la responsabilité quasi fatale de la recherche de cet absolu: le bonheur. "Tu devrais... te reposer," dit Hélicon à Caligula exténué. "Cela n'est pas possible, Hélicon, cela ne sera plus jamais possible."<sup>15</sup>

Idéalisme? C'est relatif. "Rome tout entière voit Caligula partout. Et Caligula, en effet, ne voit que son idée."<sup>16</sup> Cette idée est devenue sa réalité. Autrefois il se consolait avec la Religion, l'Art ou encore l'Amour. Ceux-ci ne suffisent plus à sa soif de l'idéal. Et tous tremblent devant cet idéal. "Il transforme sa philosophie en cadavres,"<sup>17</sup> gémissent les citoyens.

La recherche de cet idéal, l'amène à faire violence à l'ancien ordre, à faire basculer les valeurs traditionnelles: mort à l'ordre ancien. Il faut réveiller les sens engourdis, stimuler les sensibilités affectives. L'homme a perdu la faculté de sentir; Caligula veut la lui restaurer. "Nous allons bouleverser l'économie politique en deux temps,"<sup>18</sup> dit Caligula. Et avec cela, sont ébranlés

---

<sup>15</sup>Ibid., pp. 16-17.

<sup>16</sup>Ibid., p. 18.

<sup>17</sup>Ibid., p. 35.

<sup>18</sup>Ibid., p. 21.

toutes les bases de cette société fondée sur le principe de la morale. "La famille tremble, le respect du travail se perd, la patrie tout entière est livrée au blasphème."<sup>19</sup> Et ceci n'est que le début. Cependant, dans cette destruction, il y a oeuvre de construction.

C'est une oeuvre positive mais qui prend un tour macabre chez Caligula. Il faut égaler la mort, nous l'avons déjà dit. La mort est arbitraire, il le sera aussi. La Drusilla de Suétone était bien jeune, celle de Camus l'est aussi. Si la Mort a choisi de la prendre, pourquoi Caligula ne pourrait-il régir de même la vie de ses sujets? C'est ainsi que Caligula calcule froidement et décide de nombreuses exécutions; ces exécutions qui auront lieu selon le caprice de l'empereur.

Le pouvoir arbitraire se base sur un principe encore plus fondamental: la relativité. Déjà Caligula a établi le sens du relatif dans sa vision du monde: sa réalité est l'idéalisme d'un autre et vice versa. A présent il raisonne que tout dans la vie est relatif, tout est important: la grandeur de Rome, tout autant que les crises d'arthritisme de sa vieille maîtresse, Caesonia. Même la moralité est relative: "Il n'est pas plus immoral de voler directement les citoyens que de glisser des taxes indirectes, dans le prix des denrées dont ils ne peuvent se passer."<sup>20</sup> Il est normal

---

<sup>19</sup>Ibid., p. 35.

<sup>20</sup>Ibid., p. 22.

qu'il en advienne à cette conclusion: la Mort est une "égalisatrice."

L'égalité, il la voit aussi dans la nature fondamentale de l'homme: tous les hommes sont également coupables. La culpabilité est universelle et foncière chez l'homme. Si l'administration de sa justice est arbitraire et temporelle, en définitive, elle sera logique puisque tous sont également coupables. Caligula travaille à son traité sur l'exécution intitulé Le Glaive. En voici un extrait:

L'exécution soulage et délivre. Elle est universelle, fortifiante et juste dans ses applications comme dans ses intentions. On meurt parce qu'on est coupable. On est coupable parce qu'on est sujet de Caligula. Or, tout le monde est sujet de Caligula. Donc, tout le monde est coupable. D'où il ressort que tout le monde meurt. C'est une question de temps et de patience.<sup>21</sup>

Il fait donc une méditation constante sur la mort.

Notons le tour macabre que prend le thème du carpe diem chez Caligula. Le thème du temps et de la mort n'est plus considéré en fonction de la jouissance présente. L'éphémère et le fugace sont à souhaiter. La mort libératrice viendra consoler. Constatation pleine d'ironie et de cynisme.

Mais il y a une aristocratie des sentiments chez Caligula. Il faut se distinguer pour mériter la mort: une mort digne de l'homme, un homme digne de la mort. C'est ainsi qu'il tient à ac-

---

<sup>21</sup>Ibid., pp. 46-47.

corder à certains, lui-même compris, une mort privilégiée. Mereia qui vient de dîner chez Caligula, sort un flacon et boit un liquide qui est en réalité un médicament. Caligula l'accuse de s'être servi d'un contre-poison. Malgré les protestations de Mereia, Caligula l'oblige à boire un poison. C'est une mort digne que celle de Mereia. Expliquons-nous. Caligula l'avait accusé de trois crimes. Premièrement, d'avoir soupçonné son empereur injustement; deuxièmement, d'avoir agi de sorte qu'il puisse s'opposer aux volontés de Caligula; troisièmement, d'avoir pris son empereur pour un imbécile. Caligula est heureux de pouvoir féliciter Mereia. "Je t'aime beaucoup, Mereia. C'est pourquoi tu seras condamné pour ton second crime et non pour les autres. Tu vas mourir virilement, pour t'être révolté."<sup>22</sup> C'est à plusieurs reprises qu'il fixe ainsi le prix de la mort. C'est la liberté en vigueur. Caligula inflige la mort à Mereia mais il l'annoblit car Mereia est puni non pour sa couardise mais pour sa révolte.

L'idée de la volonté dans la mort revient assez souvent. L'élément de choix rend inestimable cette élection à la mort. Caligula a tué le père du jeune Scipion son favori et celui-ci aidera à tuer l'empereur. Scipion a donc librement choisi sa mort comme l'a fait Caligula. Tous les deux, ils ont choisi une mort privilégiée.

---

<sup>22</sup>Ibid., p. 51.

Mais chez Caligula, il y a un raffinement de plus. Il travaille à sa propre mort. Il vit avec elle journellement. Il l'attend. Il accueillera cette mort à bras ouverts. Il y a de la part de Caligula un refus total de prendre connaissance du complot contre sa vie. Il veut connaître la mort: "Ton empereur attend son repos. C'est sa manière à lui de vivre et d'être heureux."<sup>23</sup> Et encore:

J'imagine difficilement le jour dont tu parles. Mais j'en rêve quelquefois. Et sur tous les visages qui s'avancent alors du fond de la nuit amère, dans leurs traits tordus par la haine et l'angoisse, je reconnais, en effet, avec ravissement, le seul dieu que j'aie adoré en ce monde: misérable et lâche comme le coeur humain.<sup>24</sup>

Il s'agit ici d'un suicide de qualité supérieure. Caligula adore la mort qu'il a érigée en dieu. Il veut se confondre à elle et l'égaliser en puissance. Caligula cherche à vraiment connaître le goût de la mort. Il dit chaque fois au bourreau qui prépare une exécution: "Tue-le lentement pour qu'il se sente mourir."<sup>25</sup>

Cette passion pour la mort, est en réalité une passion pour la vie. "Je sais trop la force de ma passion pour la vie,"<sup>26</sup> dit Caligula, et il va demeurer constamment à la recherche de ce qui

<sup>23</sup>Ibid., p. 81.

<sup>24</sup>Ibid., pp. 69-70.

<sup>25</sup>Ibid., p. 86.

<sup>26</sup>Ibid., p. 58.

pourra satisfaire sa soif. Il faut goûter la vie. Caligula fait attendre Rufius qui doit subir bientôt son exécution et il dit: "Je suis sûr qu'il n'appréciera pas ce petit récit. Pourtant, quelques heures gagnées sur la mort, c'est inestimable."<sup>27</sup> A un autre patricien que l'on entraîne à la mort, il dit: "La vie, mon amie, si tu l'avais assez aimée, tu ne l'aurais pas jouée avec tant d'imprudence."<sup>28</sup>

Mais la vie telle que la conçoit Caligula, c'est le phénomène dans son intégralité: l'horreur avec la beauté: "Je veux mêler le ciel à la mer, confondre laideur avec beauté, faire jaillir le rire de la souffrance."<sup>29</sup> C'est ainsi que Caligula chante son hymne à la vie. Scipion lui parle des beautés de la nature que certes l'empereur apprécie mais celles-ci sont fades seules dans un cadre harmonieux: "Tout cela manque de sang."<sup>30</sup> Camus s'est bien expliqué dans le manifeste du Théâtre de l'Equipe, rappelons-le. Il concevait un théâtre "où l'amour de la vie se mêlait au désespoir de vivre."<sup>31</sup>

---

<sup>27</sup>Ibid., p. 40.

<sup>28</sup>Ibid., p. 93.

<sup>29</sup>Ibid., p. 27.

<sup>30</sup>Ibid., p. 1690.

<sup>31</sup>Ibid., p. 58.



Désespoir: c'est le prix qu'il paye à vouloir bien goûter la vie.

Je croyais comme tout le monde que c'était une maladie de l'âme, mais non, c'est le corps qui souffre. Ma peau me fait mal, ma poitrine, mes membres. J'ai la tête creuse et le coeur soulevé. Et le plus affreux, c'est le goût dans la bouche. Ni sang, ni mort, ni fièvre, mais tout cela à la fois.<sup>32</sup>

Tel est le mal physique occasionné par le désespoir. Et, le ressort de ce désespoir, c'est la mort; la mort qui a déclenché choc, délire, folie, excès, désespoir, peur. Peur: "Honnêteté, respectabilité,...sagesse des nations...tout disparaît devant la peur."<sup>33</sup> Notons que de toutes les émotions ressenties devant la mort, il n'y en a pas une qui ne pâlisce, qui ne perde en constance.

Caligula est intrépide:

J'ai peur. Quel dégoût, après avoir méprisé les autres, de se sentir la même lâcheté dans l'âme. Mais cela ne fait rien. La peur non plus ne dure pas. Je vais retrouver ce grand vide où le coeur s'apaise.<sup>34</sup>

Puis, il y a le comble des émotions, la solitude:

La solitude! Tu la connais, toi, la solitude? Celle des poètes et des impuissants. La solitude? Mais laquelle? Ah! Tu ne sais pas que seul, on ne l'est jamais!

---

<sup>32</sup>Ibid., p. 26.

<sup>33</sup>Ibid., p. 42.

<sup>34</sup>Ibid., p. 107.

Et que partout le même poids d'avenir et de passé nous accompagne! Les êtres qu'on a tués sont avec nous. Et pour ceux-là, ce serait encore facile. Mais ceux qu'on a aimés, ceux qu'on n'a pas aimés et qui vous ont aimé, les regrets, le désir, l'amertume et la douceur, les putains et la clique des dieux. Seul! ah! si du moins, au lieu de cette solitude empoisonnée de présences qui est la mienne, je pouvais goûter la vraie, le silence et le tremblement d'un arbre! La solitude! Mais non, Scipion. Elle est peuplée de grincements de dents et tout entière retentissante de bruits et de clameurs perdues. Et près des femmes que je caresse, quand la nuit se referme sur nous et que je crois, éloigné de ma chair enfin contentée, saisir un peu de moi entre la vie et la mort, ma solitude entière s'emplit de l'aigre odeur du plaisir aux aisselles de la femme qui sombre encore à mes côtés.<sup>35</sup>

Ecoutons l'accent de détresse de celui qui a voulu vivre avec la Mort, de celui qui a voulu se révolter contre elle: "Seul, on ne l'est jamais!"

Reste à expliquer une apparente contradiction. "Vivre c'est le contraire d'aimer,"<sup>36</sup> dit Caligula. Dans la dernière tirade de Caligula, celle de l'édition première, Camus fait dire à celui-ci: "Adieu, je rentre dans l'histoire où me tiennent enfermé depuis si longtemps ceux qui craignent de tromp aimer."<sup>37</sup> Qu'est-ce que la vie? Qu'est-ce que l'amour? Et surtout, que sont ces

---

<sup>35</sup>Ibid., pp. 59-60.

<sup>36</sup>Ibid., p. 28.

<sup>37</sup>Ibid., p. 1733.

sentiments vis à vis de la mort? L'amour implique un certain sacrifice de soi-même, donc une diminution des facultés de jouissance. Caligula veut vivre; il ne peut donc aimer. Il court, alors, le risque de la solitude. Cependant, l'amour de la vie est une passion: une passion totale. Nous l'avons déjà dit, Caligula veut goûter la vie dans son intégralité. Cherea et Hélicon échangent à un certain moment des propos qui aident à comprendre le mystère de l'amour total, celui dont beaucoup d'hommes craignent la force:

Cherea: Il n'est pas de passion  
profonde sans quelque cruauté.

Hélicon: Ni d'amour sans un brin  
de viol.<sup>38</sup>

Ainsi, nous commençons à toucher au sens de la mort qui chez Caligula n'est autre chose que le sens de la vie. Cette mort, il veut la palper:

Il s'est avancé vers le corps de  
Drusilla. Il l'a touché avec deux  
doigts. Puis, il a semblé réfléchir,  
tournant sur lui-même, et il est sor-  
ti d'un pas égal.<sup>39</sup>

Cette brève vignette n'est pas sans intérêt. C'est un rapport qu'a fait Scipion car dans la version définitive, la mort de Drusilla et la fuite de Caligula ont déjà eu lieu et Camus nous

---

<sup>38</sup>Ibid., pp. 43-44.

<sup>39</sup>Ibid., p. 26.

ouvre les portes sur la crise dans son plein: splendeur racinienne. De plus, il veut l'assimiler à lui ici-bas et dans cette identification avec la Mort, il rejoint la vie. La Mort est en lui depuis qu'il s'est aperçu dans le miroir. Elle sera avec lui à la fin.

Caligula subit son assassinat. Lisons:

Caligula se relève, prend un siège bas dans la main et approche du miroir en soufflant. Il s'observe, simule un bond en avant et, devant le mouvement symétrique de son double dans la glace, lance son siège à toute volée en hurlant:

A l'histoire, Caligula, à l'histoire.

Le miroir se brise et, dans le même moment, par toutes les issues, entrent les conjurés en armes. Caligula leur fait face, avec un rire fou. Le vieux patricien le frappe dans le dos, Cherea en pleine figure. Le rire de Caligula se transforme en hoquets. Tous frappent. Dans un dernier hoquet, Caligula, riant et râlant, hurle:

Je suis encore vivant!

Rideau.<sup>40</sup>

Qu'est-ce qui est encore vivant? Ce n'est certes pas la personne de Caligula. C'est son esprit de révolte, sa dignité d'homme. Il n'a pas accepté le suicide de la pensée. Il est mort digne, donc heureux. C'est en ceci que sa vie est une tragédie. Camus ne conçoit pas de tragédie à moins qu'il ne s'agisse de la vie d'un homme heureux. Elle devient tragique par le fait que la mort l'ef-

---

<sup>40</sup> Ibid., p. 108.

face.<sup>41</sup> Ceci, c'est bien l'absurde que Camus analyse.

Caligula a voulu rivaliser avec la mort. Il s'est fait destin. "J'ai pris le visage bête et incompréhensible des dieux."<sup>42</sup> Il a pris sur lui le fardeau de la responsabilité quand il a élu de jouer le rôle du Tout-Puissant.

J'ai prouvé à ces dieux illusoires qu'un homme, s'il en a la volonté, peut exercer, sans apprentissage, leur métier ridicule... J'ai tout simplement compris qu'il n'y a qu'une façon de s'égaliser aux dieux: il suffit d'être aussi cruel qu'eux.<sup>43</sup>

Dans ce mépris, Caligula affirme la supériorité de l'homme.

Caligula est un homme de principes; il a la candeur et la noblesse d'un homme d'honneur. A travers toute la pièce semée de meurtres et de cadavres où l'odeur de la mort rampe, il y a une vigoureuse affirmation de la vie: c'est un chant de joie, un hymne à la vie.

Vers la fin de la pièce, Caligula invite une douzaine de poètes à réciter une composition improvisée sur le thème de la mort. Voici quelques-unes des compositions pour lesquelles Caligula montre une violente désapprobation.

Mort, quand par-delà les rives noires....

Les Trois Parques en leur antre....

Je t'appelle, ô mort....

---

<sup>41</sup> Albert Camus, Notebooks, ed. Philip Thody, New York: Alfred A. Knopf, 1963, pp. 97-100.

<sup>42</sup> Camus, Théâtre, p. 69.

<sup>43</sup> Ibid., p. 67.

Inexorable, elle chemine....

Absconse et diffuse oraison....<sup>44</sup>

Nous citons ces cinq extraits pour montrer que les métaphores traditionnelles ne suffisent pas à Camus. Il veut donner une autre appréciation de la mort. Le seul poème qu'il accepte est celui de Scipion qui lui aussi a appris la leçon de la mort:

Chasse au bonheur qui fait les êtres purs,  
Ciel où le soleil ruisselle,  
Fêtes uniques et sauvages, mon délire sans espoir!<sup>45</sup>

Telle est l'éloquence de la mort chez Camus.

Cette intoxication qui est le sens de la vie comme le sens de la mort, c'est un esprit de révolte. Régis Jolivet voit chez Camus "une hautaine résignation."<sup>46</sup> Comment cela est-il possible?

Dans Le Mythe de Sisyphe, Camus dit:

Je tire ainsi de l'absurde trois conséquences qui sont ma révolte, ma liberté et ma passion. Par le seul jeu de la conscience, je transforme en règle de vie ce qui était invitation à la mort -- et je refuse le suicide.<sup>47</sup>

Il refuse le suicide, c'est à dire, la négation de la vie. Ici, il y a lieu de distinguer encore entre l'attitude de Camus et celle des "existentialistes." Je prends la liberté d'appeler ici suicide

<sup>44</sup>Ibid., pp. 98-99.

<sup>45</sup>Ibid., p. 100.

<sup>46</sup>Régis Jolivet, Le Problème de la mort chez Martin Heidegger et Jean-Paul Sartre. Paris: Editions de Fontenelle, 1950, p. 18.

<sup>47</sup>Albert Camus, Le Mythe de Sisyphe, Paris: Gallimard, 1942, p. 89.

philosophique l'attitude existentielle... Pour les existentiels, la négation c'est leur Dieu."<sup>48</sup> Ce n'est pas le néant que Camus adore mais l'homme et la vie. Pour Camus, la mort est en dehors de l'homme. L'homme est sa propre fin et il doit braver la mort s'il se respecte:

Au bout de tout cela, malgré tout, est la mort. Nous le savons. Nous savons aussi qu'elle termine tout. Voilà pourquoi ces cimetières qui couvrent l'Europe, et qui obsèdent certains d'entre nous, sont hideux. On n'embellit que ce qu'on aime et la mort nous répugne et nous lasse. Elle est aussi à conquérir. Le dernier Carrara, prisonnier dans Padoue vidée par la peste, assiégée par les vénitiens, parcourait en hurlant les salles de son palais désert: il appelait le diable et lui demandait la mort. C'était une façon de la surmonter. Et c'est encore une marque de courage propre à l'Occident que d'avoir rendu si affreux les lieux où la mort se croit honorée. Dans l'univers du révolté, la mort exalter l'injustice. Elle est le suprême abus.<sup>49</sup>

Nous reconnaissons là, l'accent de mépris de Caligula.

La thèse de Caligula se retrouve dans l'adaptation théâtrale que Camus a faite des Possédés de Dostoïevski. Dans la Présentation à la pièce jouée pour la première fois le 30 janvier, 1959, nous apprenons que Camus a travaillé pendant vingt ans aux Possédés.<sup>50</sup> Il écrit:

---

<sup>48</sup>Ibid., p. 62.

<sup>49</sup>Ibid., p. 121.

<sup>50</sup>Camus, Théâtre, p. 1874.

J'ai d'abord admiré Dostoïevski à cause de ce qu'il me révélait de la nature humaine. Mais très vite, à mesure que je vivais plus cruellement le drame de mon époque, j'ai aimé dans Dostoïevski celui qui a vécu et exprimé notre destin historique.<sup>51</sup>

Le Caligula de Camus tient à la fois de plusieurs personnages dans Les Possédés: de l'idéaliste Stéphan Trophimovitch, inefficace mais rêveur, homme de principes, amoureux de la justice; de Kirilov, sympathique nihiliste qui dans son obsession pour le suicide manifeste sa liberté mais surtout son amour de la vie et de l'humanité; de Chiagalev qui raisonne que la liberté illimitée aboutit au despotisme illimité; de Pierre: démon de perversion dont la lâcheté ne peut cependant pas sauver les malheureuses victimes de son venim; de Nicolas Stavroguine, enfin, nihiliste débauché, chevalier de l'absolu, philosophe martyr qui s'intéresse uniquement à la vie et à la mort qu'il trouvera corde au cou, victime de son suicide supérieur.

L'étoffe de cette pièce est assurément beaucoup plus riche. Pour nos besoins, il suffit seulement d'ajouter que dans Les Possédés, trouvent la mort avec une multitude d'autres, Chatov, figure du Christ martyr, tué par les nihilistes, Kirilov, suicidé heureux et Nicolas, peut être victime du désespoir.

---

<sup>51</sup>Ibid.



En passant, citons Requiem pour une nonne, une autre adaptation théâtrale de Sanctuary de William Faulkner dans lequel évidemment il figure une mort importante: le martyre de la négresse Nancy, oeuvre de purification.

Le sens de la mort n'est donc pas un phénomène isolé dans Caligula. C'est un thème qui peut être tracé à travers toute l'oeuvre de Camus.

Le même enchevêtrement de vie et de mort s'illustre ainsi dans Le Malentendu: Jan, le fils, tout comme le patricien dont Caligula a dit qu'il ne prisait pas assez la vie, a pris la vie trop à la légère. Il ne s'est pas identifié et il s'est donc fait tuer. Il n'a pas vécu dans le sens intégral du mot; il n'a pas non plus élu sa mort. La sienne est une histoire passive; méprisable. Sa mère, sa meurtrière, a vécu; morte vivante, elle renaît à la vie dans l'instant même où elle prend conscience de son amour maternel. C'est dans la joie de cette vérité qu'elle rejoint son fils dans la mort. Même Marthe tient un raisonnement logique vis à vis de la mort: elle se suicide pour frustrer la Mort qui lui a pris sa mère et son frère, celui dont l'argent aurait facilité la réalisation de son bonheur. Comme Caligula, Marthe est consciente en face de la mort; elle la méprise. Son suicide n'est pas un acte dicté par le désespoir. Comme Caligula, elle décide d'opter pour la cruauté; de se rendre aussi cruelle que le destin.

Dans L'Etat de siège, nous retrouvons les mêmes échos.

Nada chante la beauté de la vie quand il dit "la vie vaut la mort,"<sup>52</sup> et il répète le thème de Caligula dans son "J'ai du mépris jusqu'à la mort."<sup>53</sup> Avec la métaphore du "certificat d'existence," Camus souligne encore le prix de la vie, durement méritée. L'élément de révolte dans le défi lancé à la mort se répète aussi. Nada, ivre, se retrouve par accident dans la charette des morts pestiférés. Il hurle une affirmation à la vie! Le chant est repris par Diego qui déclare qu'il est difficile de mourir mais qu'il faut y faire face et qu'il ne faut surtout pas permettre à la mort de dominer. C'est la révolte une fois de plus qui s'exprime.

La Peste, le personnage qui est la mort vivante dans L'Etat de siège, dit:

Un mort, ... c'est rafraîchissant,  
mais ça n'a pas de rendement. Pour  
finir, ça ne vaut pas un esclave.  
L'idéal, c'est d'obtenir une majorité  
d'esclaves à l'aide d'une minorité de  
morts bien choisis.<sup>54</sup>

Elle veut établir le règne de la peur: peur de la tyrannie, peur de la mort. Mais les personnages de Camus n'ont pas peur. Diego fait face à la Peste; il s'est mis en règle avec la mort. C'est elle qui est domptée par son sang-froid:

---

<sup>52</sup>Ibid., p. 193.

<sup>53</sup>Ibid.

<sup>54</sup>Ibid., p. 296.

Il a toujours suffi qu'un homme surmonte sa peur pour que leur machine commence à grincer. Je ne dis pas qu'elle s'arrête, il s'en faut. Mais enfin, elle grince et, quelque fois elle finit vraiment par se gripper.<sup>55</sup>

Dans Les Justes, Camus étudie le problème de la justice.

Il s'agit de voir si oui ou non la fin justifie les moyens. Mais il est impossible de comprendre l'idée de justice sans avoir d'abord fait face à la mort. Il faut aller vers la mort avec le sang-froid et la lucidité. Il devient alors possible de dire que l'on meure pour la justice: "Mourir pour l'idée,"<sup>56</sup> voilà la réalisation du concept dans cette pièce. L'anarchiste Kaliayev a tellement le sens de la mort qu'il déclare:

Mourir au moment de l'attentat laisse quelque chose d'inachevé. Entre l'attentat et l'échafaud, au contraire, il y a toute une éternité, la seule peut-être, pour l'homme.<sup>57</sup>

Camus continue à développer l'idée. L'anarchiste lance un double défi à la mort: "Mais aller vers l'attentat et puis vers l'échafaud, c'est donner deux fois sa vie. Nous payons plus que nous devons."<sup>58</sup> Notons encore que cette extrême conscience de la mort est un hommage à la vie: les anarchistes choisissent de mourir pour exalter leur idée de vie.

---

<sup>55</sup>Ibid., p. 273.

<sup>56</sup>Ibid., p. 323.

<sup>57</sup>Ibid., p. 324.

<sup>58</sup>Ibid.

Le sens de la mort chez Camus ferait le sujet d'une prestigieuse thèse. Celle-ci se limite au théâtre de Camus. En passant, écoutons tout de même le docteur Rieux:

Mais puisque l'ordre du monde est réglé par la mort, peut-être vaut-il mieux pour Dieu qu'on ne croie pas en lui et qu'on lutte de toutes ses forces contre la mort, sans lever les yeux vers ce ciel où il se tait.<sup>59</sup>

Et, n'est-ce pas à la dernière extrémité, devant sa propre mort, que l'Etranger se rend compte du prix de la vie? Il dit:

J'ai senti que j'avais été heureux, et que je l'étais encore. Pour que tout soit consommé, pour que je me sente moins seul, il me restait à souhaiter qu'il y ait beaucoup de spectateurs le jour de mon exécution et qu'ils m'accueillent avec des cris de haine.<sup>60</sup>

Ni la haine, ni l'indifférence du peuple ne lui importent car il a compris la vie dans la leçon de la mort. Il n'est pas sans intérêt de mentionner qu'il y a un roman inédit de Camus intitulé Une Mort heureuse. Ce roman était, en fait, la première version de L'Etranger.

C'est à la recherche d'un même humanisme et d'une pareille ivresse de la vie, d'un même optimisme "sans espoir" que nous poursuivons l'étude du thème de la mort chez ceux qui s'appellent: dramaturges à l'avant-garde.

---

<sup>59</sup>Ibid., La Peste, p. 1321.

<sup>60</sup>Ibid., L'Etranger, pp. 1209-1210.

### III

#### TARDIEU

Six ans avant la présentation de La Cantatrice chauve en 1950, première pièce d'Eugène Ionesco, Jean Tardieu écrivait Tonnerre sans orage ou les dieux inutiles (1944). Tardieu appelle cette pièce un "poème à jouer." Il s'agit d'une interprétation lyrique de l'être et le néant et de la mort de l'être et de la mort des dieux. Ce poème à jouer nous servira de base générale à la discussion du thème de la mort chez Jean Tardieu. Partant de là, à l'aide de cinq courtes pièces tirées de son Théâtre de chambre, seront examinés les cas particuliers.

En 1947, Tardieu avait écrit un court sketch intitulé Qui est là? Cette pièce fut présentée à Anvers, le 20 mai, 1949. La parenté avec La Cantatrice chauve, écrite en 1948 et créée en 1950, est évidente. En 1950 fut créé à Bruxelles, La Politesse inutile. Ionesco reprendra le même thème en 1951 avec La Leçon.

Les analogies ne s'arrêtent pas là. Rappelons simplement les dates des autres productions théâtrales de Jean Tardieu. En 1951, furent créées Faust et Yorick, Il y avait foule au manoir, Un Geste pour un autre, Conversation-Sinfonietta, Oswald et Zénaïde

et Ce que parler veut dire. En 1952, Eux seuls le savent. En 1954, Le Meuble. En 1955, La Sonate et les trois messieurs, Le Guichet, La Serrure et La Société Apollon.<sup>1</sup> Il n'est pas nécessaire de citer l'oeuvre postérieure à 1955. L'énumération des créations théâtrales antérieures à 1955 sert à marquer le fait qu'une grande partie de l'oeuvre de Jean Tardieu précéda ou fut contemporaine de celle d'Eugène Ionesco. C'est un hommage qu'il faut rendre à Jean Tardieu sans que cela amoindrisse le génie de Ionesco. C'est en effet Tardieu qui a lancé la nouvelle tradition théâtrale d'après-guerre; c'est lui qui s'est essayé aux nouveautés d'ordre technique, visuel, aural et linguistique d'après les théorèmes avancés et énoncés par Antonin Artaud. C'est Ionesco qui les aura exploitées et développées.

L'étude de Tonnerre sans orage ou les dieux inutiles sera suivie d'un examen de Qui est là?, Le Meuble, La Serrure, Le Guichet et Faust et Yorick. Ces études aideront à faire ressortir le visage de la mort chez Tardieu, l'aspect métaphysique de cette cruauté (ou vérité) que préconisait aussi l'auteur du Théâtre et son double.

Deucalion, dans un sanglot: Père, père,  
pourquoi tant de haine et tant d'orgueil  
et tant de labeur inutile: les dieux  
sont déjà morts!

---

<sup>1</sup>Jean Tardieu, Théâtre, I, Théâtre de chambre, Paris: Gallimard, 1955, pp. 267-268.

Prométhée: Que dis-tu?

Deucalion: Que les dieux ne sont plus,  
que les dieux ne sont pas et n'ont jamais  
été.

Prométhée: Qui t'a permis cette imposture  
sacrilège-- sacrilège non certes envers les  
dieux mais envers moi, ton père? Ma colère  
saura châtier ton insolence!

Deucalion: Je redoute la colère de Prométhée  
et je n'ai pas voulu vous faire injure. J'ai  
dit ce que je sais: les dieux n'ont jamais  
existé.

Prométhée: Cesse de me courroucer! Nier les  
dieux mes ennemis c'est nier l'oeuvre de ma  
vie, puisque je n'ai rien conçu, rien entrepris  
qui ne fût dirigé contre eux! Si les dieux  
n'étaient pas, que serais-je?<sup>2</sup>

Prométhée, c'est l'homme révolté, c'est Caligula. Postuler  
l'absence totale des dieux, si cruels, bêtes ou inutiles qu'ils  
soient, c'est selon le Prométhée de Tardieu, notre prototype dé-  
truire la raison d'être de l'homme. Cependant, le problème posé  
par Tardieu est encore plus complexe.

Tonnerre sans orage est une psalmodie allégorique en un acte.  
Asia, mère de Prométhée, sentant venir la mort: le moment où elle  
ira "rejoindre les éléments,"<sup>3</sup> confie à Deucalion, fils de Prométhée  
qu'elle a inventé les dieux pour dompter l'orgueil de son fils et  
que maintenant est venu le moment d'avouer la vérité: "les dieux

---

<sup>2</sup>Jean Tardieu, Théâtre, II, Poèmes à jouer, Tonnerre sans orage  
ou les dieux inutiles, Paris: Gallimard, 1960, p. 230.

<sup>3</sup>Les citations entre guillemets sont du texte dans l'édition  
Gallimard, déjà citée.

n'existent pas!"

Deucalion, c'est l'enfant de l'absurde; cet enfant dont Van den Bosch a parlé si éloquemment;<sup>4</sup> l'enfant qui, au sortir du cataclysme faisait son entrée dans un monde qui lui proposait deux voies: celle du néant ou celle des dieux haïssables. Absence ou violence? Quelle mort épouser?

Nous retrouvons dans cette pièce, les mêmes éléments que nous avons relevés dans le Caligula de Camus. Le point de départ n'est cependant pas le même. La prise de conscience de Caligula est provoquée par la mort de Drusilla. Notons que l'idée du néant n'est jamais exprimée dans Caligula. Au contraire, la vie et les actions de l'empereur sont vaines en face du néant. Sa révolte serait inutile s'il ne pouvait faire violence aux dieux, régisseurs de la mort. Tardieu nous invite à considérer les conséquences des deux alternatives. C'est l'idée du néant qui amène chez Deucalion et Prométhée une nouvelle et soudaine prise de conscience.

L'idée du néant est difficile à accepter. Deucalion rejette ce qu'il sait manifestement par la confession de sa grand-mère, Asia, car lui veut croire aux dieux. Reconnaissons l'accent d'angoisse chez l'incrédule Deucalion:

Deucalion: c'est impossible! Mère,  
je les ai vus, les dieux!... Ils sont  
plus forts que mes paroles Ils éblouis-  
sent mes regards Ils éclatent dans ma  
pensée: Comment les décrirais-je?

---

<sup>4</sup>Paul van den Bosch, Les Enfants de l'absurde, Paris: La Table Ronde, 1955.



Asia: Tu vois bien qu'ils ne sont  
que fumée! <sup>5</sup>Tout ce qui vit porte un  
visage.<sup>5</sup>

Nous avons mentionné plus haut qu'Asia se préparait à la mort. Elle allait "rejoindre les éléments." Asia elle même ne peut soutenir l'idée d'un néant. Elle lui préfère un panthéisme. Elle nous rappelle qu'elle n'a pas été créée des dieux, sinon du ciel et de la terre:

Quelque chose en effet me dit que mon  
heure est venue, quelque ombre tremblante  
au fond du jour me dit que l'heure pour  
moi est venue de délier le lien de la  
gerbe que je fus, de délivrer les éléments  
dont je suis composée et sans cri, sans  
regret, sans vain espoir, de rendre à l'air,  
à l'eau, à la terre-et au feu éternel la  
part de leur empire que j'ai si longtemps  
détenue.<sup>6</sup>

Croire à la parenté des êtres dans la nature est plus positif que de croire au néant. "ainsi, les éléments sont ses dieux: le jour, la nuit, les saisons, les astres, la lumière du matin, "la mousse épaisse des forêts," les vagues, "la terre, qui est femme et qui est mère."

Asia: Tout avait une voix, un visage,  
une parole un geste pour indiquer un  
cri pour interdire j'ai nommé chaque voix,  
chaque geste, chaque cri c'était bien.<sup>7</sup>

---

<sup>5</sup>Tardieu, Poèmes à jouer, p. 222.

<sup>6</sup>Ibid., p. 220.

<sup>7</sup>Ibid., p. 224.

En effet, l'homme se trouve dans la nécessité de croire à une idée supérieure, même si celle-ci doit être le néant.

Deucalion, écrasé par sa découverte, se trouvera obligé de chercher en lui-même la force d'adorer le néant:

Il me faudra chercher la parole en moi  
seul et l'azur qui était pour moi la vie  
ne sera plus qu'une mort indifférente et  
vaine. Ah! certes je saurai bien vous  
aimer, néant pur et serein.<sup>8</sup>

Deucalion, finit donc par accepter l'idée de néant.

Prométhée, cependant, se refuse d'accepter cette idée.

Il a trop confiance en sa valeur personnelle et voit trop bien qu'accepter le néant, c'est accepter sa défaite:

O dérision! dérision! Prométhée, tu as  
été le jouet d'une fable! Tu n'avais  
rien à voler dans la maison des dieux.  
La maison était vide et les gardiens absents.  
Tu as déployé d'immenses efforts pour dé-  
rober ce que tu pouvais prendre sans  
fatigue. Il n'y avait pas d'enceinte à  
franchir, pas de serrure à faire sauter. Une  
sorte d'absence vague et épouvantable se  
rit de toi, le désert te renvoie l'écho de  
ton travail, de tes plaintes, de tes cris.  
Tout est possible, tout peut être si tu le  
veux. Tout peut naître d'un geste de ta  
main, d'un songe de ton esprit... Mais  
comme il est triste, ce monde sans ennemis à  
vaincre, cette dispute illusoire où l'un des  
deux est seul à crier! Aurais-tu tant souffert,  
tant gémé, tant lutté si tu avais su que l'ob-  
jet de ta haine n'existait pas, que tu n'avais  
personne à venger puisqu'il n'y avait pas eu  
d'offense, qu'il n'y avait pas de raison de se  
révolter puisqu'il n'y avait pas de maîtres

---

<sup>8</sup> Ibid., p. 223.

injustes, ni d'opresseurs à renverser?  
 Oh! comme il eût été plus doux et plus  
 sage de se laisser bercer par les folts  
 de ce monde vide et sonore!<sup>9</sup>

Plus que le rejet du néant, cette déclaration de Prométhée  
 montre à quel point il s'est évertué à égaler les dieux, à les  
 dominer. Prométhée, comme Caligula, s'est fait homme-dieu, l'or-  
 gueilleux Lucifer des sphères terrestres.

Les hommes, nés de l'argile sous mes  
 mains s'affairent, tisonnant le feu  
 que j'ai créé; leurs clameurs saluent  
 l'approche de mon triomphe et la venue  
 d'un nouveau règne sur la terre. Quand  
 nous aurons brisé nos chaînes et brûlé  
 le bois vermoulu des idoles, quand les  
 dieux tomberont en poussière à nos pieds,  
 peut-être alors pourrons-nous dire qu'ils  
 n'ont jamais été.<sup>10</sup>

Mais le superbe et hautain Prométhée arrivera bientôt à cette con-  
 statation une fois rejetée l'idée du néant ou de l'absence des  
 dieux; et c'est lui Prométhée qui veut les tuer: "Car vous mourrez  
 et c'est ma propre main qui lancera la mort comme un million de  
 flèches sur vos corps horribles!"<sup>11</sup>

Les dieux morts, il ne reste qu'une valeur: l'homme. Frappé  
 par l'énormité de cette constatation, Prométhée seconde Caligula:

---

<sup>9</sup>Ibid., p. 235.

<sup>10</sup>Ibid., p. 233.

<sup>11</sup>Ibid., p. 229.

Seul! Je suis seul. Je suis las,  
 je suis seul, mes ennemis sont morts  
 et j'ai perdu les êtres que j'aimais.  
 Cependant je refuse le désespoir et la  
 faiblesse. A rien je ne renoncerai.  
 Je suivrai jusqu'au bout ma route. Je  
 finirai ce que j'ai commencé. Si dou-  
 loureux que soit le prix de mon audace  
 je ne veux pas savoir vers quelle horreur  
 je vais. Ombre, mon ombre, chien qui  
 autour de moi rampe sans repos, quel  
 gouffre, quel charnier recouvres-tu? Ne  
 vivrai-je plus un seul jour sans que tu  
 me suives à la trace, haletant comme la  
 hyène vers sa proie moribonde? Quels sont  
 ces pas que j'entends monter de la plaine  
 ces pas d'un homme seul qui gravit les  
 rochers et qui semble hors de raison?  
 (Un silence) Qui murmure? Qui bourdonne?  
 Est-ce la guêpe? Non, les sons variés se  
 pressent infatigables, étrangers à la tor-  
 peur des campagnes en cendre. En retard  
 d'un instant sur ma voix comme l'écho dans  
 la montagne ils me pressent, ils me guettent,  
 ils me cernent la question répond à la ques-  
 tion l'imprécation à l'imprécation l'ordre  
 à l'ordre, le hurlement au hurlement. Qui  
 parle ici? qui ose? qui m'effronte? (Un  
 silence.) Allons! Répondez! Mais répondez-  
 moi! (Un silence.) Quand je me tais la voix  
 se tait quand je gémis elle gémit quand je  
 crie elle crie. Ah torture adorable, fierté  
 de mon néant il n'y a plus de solitude je  
 parle et je me réponds je souffre et je me  
 combats je sais, je sais bien désormais dans  
 le désert superbe de la nuit. quel est le dieu  
 que je menace: moi-même, Prométhée!<sup>12</sup>

Et le rideau tombe.

C'est en fonction de ce péril, la mort de l'homme, que  
 Tardieu écrit. L'analyse des pièces suivantes le montre.

---

<sup>12</sup>Ibid., pp. 240-241.

Dans l'énumération des cinq personnages du dramatis personae de Qui est là?, nous notons le père, la mère, et le fils, mais surtout "La Femme, personnage venant on ne sait d'où," et "L'homme, meurtrier accomplissant un Ordre."<sup>13</sup> Cet homme, personnage muet, c'est le spectre de la mort, que celle-ci soit physique ou spirituelle. La Femme représente un personnage beaucoup plus important encore.

Déjà dans Tonnerre sans orage, Tardieu avait ressuscité le mythe de la femme. La femme, c'est celle qui a engendré l'homme, l'homme qui doit mourir: "O femme, ô mère nourricière de la mort..."<sup>14</sup> s'écrie Prométhée. C'est encore l'Eve coupable, celle qui la première toucha au fruit défendu: "Où est celle qui fut cause de tout, celle qui mit au monde mon criminel génie..."<sup>15</sup> C'est aussi la femme qui porte en elle le mystère de deux mondes, terrestre et divin: "Je révère son âme auguste comme les monts, tendre comme la laine, créée pour l'amour, fille du ciel et de la terre, fruit radieux du mariage de toutes choses."<sup>16</sup> dit Deucalion. Tardieu semble lui attribuer les mêmes valeurs mystérieuses dans Qui est là? Et, comme dans Tonnerre sans orage, il propose que la femme doit non-seulement accepter le fait de sa nature mais aussi et surtout, la responsabilité de son être.

<sup>13</sup>Tardieu, Théâtre de chambre, p. 9.

<sup>14</sup>Tardieu, Poèmes à jouer, p. 236.

<sup>15</sup>Ibid., p. 238.

<sup>16</sup>Ibid., p. 239.

Dans Qui est là?, c'est la Femme qui vient avertir le père du danger qui le menace au dehors. Ce danger, c'est la mort; la mort qui sera infligée par l'Homme, meurtrier de l'âme. Il y a très souvent un dédoublement chez Tardieu. L'Homme n'est en fait que l'alter ego anti-spirituel du Père. Tardieu a sûrement choisi la femme comme symbole de la faculté introspective chez l'homme. Par son intuition, elle prévient le père du péril à venir. Elle sent ce que l'homme ne voit pas.

La femme possède aussi la faculté de faire renaître à la vie. Elle opère une double résurrection dans Qui est là? Le père, en effet, est mort, mort étranglé. La Femme, la mère et le fils contemplent la campagne jonchée de cadavres parmi lesquels gît le corps du père. La Femme dit au fils d'appeler son père et celui-ci revient parmi les vivants. Comment expliquer sa resurrection? Est-ce que face à la mort le banal reprend soudain de la valeur? Ce serait une possibilité, surtout en vue de la satire du quotidien qui commence la pièce:

Le Père (tournant la tête vers la salle):  
Je suis le père. Voici ma femme et voici mon fils. Au dehors la nuit est froide et longue, c'est l'hiver, mais ici nous nous réchauffons les uns les autres, et nous sommes assis à cette table pour apaiser notre faim, en échangeant des propos affectueux.

(Un silence.)

Le Père (Il fait à lui seul la demande et la réponse tandis que la mère et le fils se taisent, l'oeil fixe.)

Qu'as-tu fait ce matin? J'ai été à l'école. Et toi? Je suis allée au marché. Qu'as-tu trouvé? Des légumes plus cher qu'hier et de la viande à meilleur compte. Tant mieux, l'un compense l'autre. Et toi, que t'a dit le maître? Que j'étais en grand progrès. Va, mon garçon, travaille, tu verras, tout ira bien. Ah! que nous sommes heureux ensemble! Que la nuit est froide et noire au dehors! Réjouissons-nous de n'avoir pas à sortir...<sup>17</sup>

Le père renaît à la vie. Puis, l'espoir renaît; c'est la deuxième résurrection. Mais avait-on jamais perdu de vue l'espérance? Au-delà de la campagne couverte de morts, il y a le faubourg couvert de fleurs et le soleil qui commence à paraître. C'est avec la même lueur d'espoir que Tardieu conclut la pièce: la promesse d'une résurrection:

La mère: Qui t'a tué?

Le père: Ce n'était pas un homme.

La mère: Qui es-tu?

Le père: Je ne suis pas un homme.

La mère: Qui étais-tu?

Le père: Personne.

La Femme: Où donc est l'Homme?

Le père: En aucun de nous.

La Mère: Pourtant, je me souviens: tu vivais!...

Le père: En chacun de nous, l'Homme est mort. Il n'est plus, il n'est pas, ou pas encore.

La Femme: Où est-il?

---

<sup>17</sup>Tardieu, Théâtre de chambre, p. 10.

Le père: Cherchons ensemble: un jour,  
au milieu de nous... il sera.

(La mère, le père et le fils vont lentement s'asseoir autour de la table.)

La Femme: La fenêtre s'éclaire... (Une lueur colore en effet les vitres.)  
Quelqu'un s'approche... Attendons!...<sup>18</sup>

Caligula n'a-t-il pas hurlé dans son agonie dernière "Je suis encore vivant." Pozzo et Lucky, eux, attendront... Godot. Qui est là? Qui vient? Cela n'importe; dans cette recherche de l'Etre, l'espérance y est.

Dans Qui est là?, Tardieu suggère bien que l'Etre de l'homme est à portée de la main; la naissance de l'Etre est dans la mort de l'être. C'est tout à fait le cas dans Faust et Yorick car dans cette pièce, un savant passe sa vie à chercher "L'échelon supérieur" du crâne humain pour découvrir, dans la mort, qu'en fin de compte, c'était son propre crâne qui le contenait!

Il y a deux leçons immédiates à tirer de ce thème. D'une part, on ne se trouve vraiment que dans la mort. De l'autre, cette fameuse identité que l'homme s'évertue à chercher est certainement en lui-même.

Tardieu aborde le sujet avec la simplicité naïve d'un enfant. Il semble nous dire, "Pourquoi tant compliquer la vie? Pourquoi ne pas laisser à la mort le mystère qui lui est foncier?"

---

<sup>18</sup>Ibid., pp. 13-14.



La futilité de l'excès de science à la quête du problème humain est mis en relief dans cet apologue -- c'est ainsi que Tardieu intitule sa pièce -- par des effets de maquillage. Le savant qui est très jeune au début, vieillit rapidement au cours de ce sketch très bref jusqu'à ce qu'il rejoigne la mort; vieillissent aussi le reporter qui l'interroge, son épouse qui enfante dix fois pendant la pièce, et sa fille, Madeleine, qu'on voit successivement sous la forme d'un nouveau-né, d'une jeune fille, d'une jeune femme.

Un deuxième facteur vient s'ajouter à l'effet du vieillissement: l'ironie légère qui règne à travers toute la pièce, dans les répliques et dans les instructions scéniques. Le savant, par exemple, ne bougera pas de sa table jusqu'à la fin de la pièce. Ce facteur souligne le fait que devant lui le savant a le secret de sa vie. Pendant toute la pièce, il ne cessera de manipuler un beau crâne. C'est ainsi que l'on annonce sa mort:

Voix de speaker à la radio: ...La France vient de perdre un de ses plus illustres savants: il s'est éteint hier soir, à sa table de travail, terrassé par soixante ans de labeur, alors qu'il touchait au but de ses recherches...

(Un peu de musique funèbre. Puis, aussitôt, apparaissent trois ou quatre jeunes savants en redingote. L'un d'eux -- celui qui va parler aux autres -- pose sur la table un paquet enveloppé dans un journal.)

Le jeune savant: Messieurs, ce n'est pas sans une profonde émotion que nous venons saluer, ici même, le souvenir vénéré de notre maître. Sa vie nous offre l'exemple d'un dévouement sans réserve à la Science. Je dirai plus: non seulement sa vie, mais sa mort elle-même -- sa mort surtout!<sup>19</sup>

Le jeune savant continue à pérorer et c'est ainsi que la pièce se termine:

(Tout en finissant de parler, il a défait le papier, il en sort un crâne, qu'il montre à ses collègues. Ceux-ci applaudissent. On entend -- naturellement! -- les premières mesures de la Danse macabre de Saint-Saëns.<sup>20</sup>

Le tragique dans ce comique macabre est que nous sentons les jeunes savants tout à fait disposés à continuer sur la même voie futile que leur avait montrée leur maître! Alas, poor Yorick!

La tragédie du petit philosophe qui est en chacun de nous est reprise dans Le Meuble avec cette différence. Dans Faust et Yorick, il s'agit d'un meurtre passif: l'oeuvre du savant amène la mort de l'être et la naissance de l'Etre. Dans Le Meuble, c'est l'oeuvre elle-même qui tue. Le Meuble sort un revolver et tue l'Acheteur tout comme la Vie tue l'Homme.

Le Meuble n'est qu'un long monologue coupé par les boniments du meuble parlant, grande invention du héros, l'Inventeur. L'In-

---

<sup>19</sup>Ibid., p. 115.

<sup>20</sup>Ibid., pp. 116.

venteur est-il le Créateur insensible ou la personnalité spirituelle dédoublée de l'Acheteur? L'Acheteur est un personnage muet: c'est l'homme; il subit. Il inflige un silencieux mépris à l'Inventeur. Le Meuble, la création de notre Prométhée, l'Inventeur, tuera l'Acheteur d'un coup de revolver, tout comme la Vie tue l'Homme.

L'Inventeur a passé vingt-cinq ans à perfectionner ce meuble qui peut produire: "Une douzaine d'huîtres, un morceau de musique, la solution d'un problème d'algèbre, une vue stéréoscopique, un jet de parfum, un conseil juridique..."<sup>21</sup> Il récite aussi du Musset. Mais il s'embrouille. Ce meuble, c'est la vie; c'est le symbole de l'automation qui tue l'homme; qui tue sa sensibilité.

L'Acheteur... s'écroule, touché à mort.  
L'Inventeur paraît d'abord atterré, puis,  
haussant les épaules d'un air résigné:  
Musique!...

(Il reprend la manivelle et, aussitôt, on  
entend la même musique d'orgue de Barbarie  
qu'au début.)

Rideau.<sup>22</sup>

Rideau: la mort. La vie continue.

Le paroxysme de l'acte sexuel dans lequel l'homme sombre pour renaître à la vie, forme le sujet de La Serrure. Dans un bordel, la Patronne reçoit un Client. Dans l'attente de pénétrer dans l'enceinte de la chambre, le Client observe la Femme à travers le

---

<sup>21</sup>Ibid., p. 38.

<sup>22</sup>Ibid., p. 40.

trou d'une serrure. Elle se prépare et son rite, c'est la danse de la mort car elle se met à nue, petit à petit, dévoilant tout son être. Le Client est pris dans le vertige de ce strip-tease mortel, il se précipite pour embrasser ce squelette qui était femme et tombe, raide mort, à l'apogée du paroxysme.

Dans l'extase du geste amoureux, le Client est initié à la vraie vie. Il éprouve une libération. Il y a eu chez lui une révolution. Au début il est nerveux, timide; c'est un homme "aux vêtements et aux gestes étriqués." Il s'est détaché de la terre dans un transport mystique, ne fut-ce que pour un instant. C'est à la recherche et à l'aide de l'Eternel Féminin que ceci s'accomplit. Nous le savons car c'est toujours d'"Elle" qu'on parle, de la "Belle," et du "Beau Sexe." Ceci est donc une autre manifestation du rôle de la femme dans le théâtre de Tardieu.

L'homme aussi est réduit à l'universel. Il se démunir de son portefeuille, de tous ses effets et se dépouillant ainsi, il se rend plus accessible.

Le moment de vérité qui vient avec le transport amoureux n'est que fugitif. Le réveil amène très souvent le dégoût. Tardieu a préservé l'illusion de l'extase puisque l'un et l'autre s'évanouissent dans la mort, ce mystérieux lieu de rencontre de toutes les vérités de Tardieu.

Cette vérité mise à nue qui est la mort ne peut s'entrevoir que par instants. Nous la voyons de loin, avec le client à tra-

vers le trou d'une serrure. Ce qu'il y a de positif chez Tardieu c'est qu'il admet la possibilité d'une perception intermittente. Le thème de La Serrure est aussi posé dans Le Sacre de la nuit, hymne à l'amour écrit en 1948. Il n'y a que deux personnages, Homme et Femme. L'Homme prononce les dernières paroles du texte. Il dit à la Femme: "Quand viendra le jour, à notre rencontre, souviens-toi que la nuit nous a donné le secret!"<sup>23</sup> L'instant de vérité, de lucidité s'entrevoit donc parfois dans la nuit, dans l'obscurité, comme un éclair, dans un transport mystique.

C'est aussi dans la mort que le Client du Guichet ira trouver son destin. Une fois de plus, Tardieu insiste sur le fait qu'il est inutile de son vivant de chercher l'ultime vérité, quelle qu'elle soit.

Derrière le guichet d'un bureau de renseignements quelconque, un Préposé dispense des conseils à un Client qui est caractérisé une fois de plus comme "petit monsieur timide aux gestes et aux vêtements étriqués,"<sup>24</sup> selon cette formule favorite de Tardieu qui suggère les restrictions et les bornes formant les limites temporelles auxquelles l'homme est astreint.

---

<sup>23</sup>Ibid., p. 31.

<sup>24</sup>Ibid., p. 68.

Le Guichet répète le thème de Qui est là? et de Faust et Yorick. Il s'agit de la recherche de soi et cette fois-ci la pièce est un peu plus étoffée.

Tout tend à souligner la banalité du Client qui cherche en vain, au contraire, à être distingué de la foule. Il est seul mais on lui donne un numéro d'appel, le numéro 3.640.

Il vient demander un simple renseignement: le Préposé le soumet à un long interrogatoire en vue de rédiger la "Fiche du Client," l'oblige à tirer la langue, lui examine la main et conclut: "Hum! La ligne de Mort coupe la ligne de Vie. C'est mauvais singe... mais... vous avez la ligne d'existence! Heureusement pour vous!"<sup>25</sup>

Tout ému de cette observation, le Client croit trouver dans le Préposé, l'oracle. "lors qu'avant il lui demandait des directions ferrovières, maintenant il hasarde un "je voudrais tant savoir quelle direction prendre... dans la vie..."<sup>26</sup> Mais, puisqu'il est impossible d'atteindre l'absolu, Tardieu se moque surtout du Préposé et de ses réponses toutes-faites. Sans sourciller, celui-ci recommande le café au lait pour la constipation, un journal d'enfants pour la digestion, Milton ou la troisième partie de la Divine Comédie pour retrouver le paradis perdu!

---

<sup>25</sup>Ibid., pp. 74-75.

<sup>26</sup>Ibid., p. 78.

Le comble de la satire de Tardieu est faite aux dépens de l'existentialisme. Au Client, toujours dans la plus grande indécision quant à la voie à prendre, le Préposé dit:

Avez-vous essayé du désespoir?

Le Client: Du... quoi?...

Le Préposé (comme parlant à un sourd):  
Du désespoir métaphysique. Oui, enfin,  
de l'angoisse, de l'angoisse du déses-  
poir ou encore de la fréquentation de  
votre inconscient, de "l'homme souterrain"<sup>27</sup>

Suit la satire de l'engagé, quand le Client découvre que ni l'angoisse, ni la découverte de l'être ne suffisent à l'apaiser. Le Préposé suggère alors ceci: "Consacrez-vous à une grande tâche: Soyez chef d'industrie, conquérant, homme d'Etat! Vous verrez: Vous sentirez une sorte d'amélioration."<sup>28</sup> Evidemment, le Client n'est pas encore totalement rassuré. Le Préposé l'étourdit alors avec un jargon existentiel, une recette à la Heidegger:

A votre place, au point où vous en êtes,  
je franchirais d'un bond le dernier fossé  
qui me sépare de la vie éternelle.

Le Client: Mais, qu'appellez-vous la "vie éternelle"?

Le Préposé (emphatique): J'appelle ainsi  
le fait de vivre en esprit, par et pour  
l'Esprit, et de tenir pour néant les ac-  
cidents de la vie, les contingences de la  
réalité. Vous me suivez?...

---

<sup>27</sup>Ibid., pp. 82-83.

<sup>28</sup>Ibid., p. 83.

Le Client: Ah! je vous suis! Monsieur!  
Avec quel enthousiasme je vous suivrais  
ainsi! Jusqu'au bout du monde!

Le Préposé (devenant lyrique et prophétique,  
parodiquement): Je vous emmène plus loin  
que le bout du monde: là où les formes ne  
sont plus que des idées, où les êtres ne  
sont plus que des essences, où règne une im-  
mobile clarté, en équilibre entre un avenir  
déjà révolu et un passé qui devient!

Le Client (extasié): Je vois... je vois...  
quelle pluie d'étoiles!

Le Préposé (rectifiant): Il n'y a même plus  
d'étoiles!

Le Client (docile): Quelle pluie d'absence  
d'étoiles!

Le Préposé (les yeux blancs): Quelle absence!  
Quelle absence! Où êtes-vous?

Le Client (D'une voix vague de petit enfant  
perdu): Ici!... Ici!...

Le Préposé (immense et lointain): Erreur.  
Vous n'êtes plus ici ou ailleurs. Vous  
n'êtes nulle part!

Le Client: Cependant, je vous entends. J'en-  
tends votre absence de voix préférer un néant  
de paroles... Je ne suis plus: j'étais. Je  
ne souffre plus: j'ai souffert. Je ne vis  
plus: j'ai vécu.<sup>29</sup>

Ainsi de suite!

Le dernier effort du Préposé est de préparer l'horoscope  
du Client.

Le Client, sortant de chez le Préposé, est tué, par une auto-  
mobile. Il est mort sans avoir vécu. Tardieu semble nous dire par

---

<sup>29</sup>Ibid., pp. 84-85.



là que la mort étant la seule chose qui soit certaine, il est bien inutile pour l'homme de se perdre dans le labyrinthe des considérations métaphysiques trop obscures qui lui font perdre de vue tout ce dont il pourrait jouir ici-bas.

Il est clair que Tardieu rejette le néant, qu'il se méfie des systèmes mais qu'il se préoccupe de la condition de l'homme. Tout son théâtre tend à remettre en valeur les actualités de la vie quotidienne: les relations humaines, la recherche du savoir, l'esprit de création, l'amour, la noblesse fondamentale de l'homme.

La présence de la mort dans son théâtre nous hante comme le spectre de la "vérité." Il se fait sentir comme pour nous rappeler notre fragilité à travers chacune des pièces que nous avons examinées. L'élément de choc qui accompagne la soudaine intrusion de la mort dans chaque pièce, sert à nous rappeler son mystère essentiel. Selon Tardieu, dans la recherche d'une vraie vie intérieure qui remette en valeur la vie, ne faudrait-il pas apprivoiser la mort?

#### IV

#### IONESCO

En 1962, Ionesco déclare qu'il est de moins en moins préparé à la mort.<sup>1</sup> Pour essayer d'en affronter l'idée, il médite d'écrire une pièce où il mettra l'homme en face de la mort. Ionesco confirme que la hantise de la mort n'a cessé de le poursuivre et que c'est l'obsession centrale de son théâtre.<sup>2</sup> Le comble de cette préoccupation se manifeste dans Le Roi se meurt, pièce créée le 15 décembre, 1962 au Théâtre de l'Alliance Française à Paris.

Dans un décor "délabré, vaguement gothique,"<sup>3</sup> qui rappelle la mise en scène d'Escorial de Michel de Ghelderode, se déroule le drame du roi Bérenger Ler. Entouré de sa première épouse, la reine Marguerite, de sa deuxième épouse, la reine Marie, du

---

<sup>1</sup>Eugène Ionesco, "Selections from the Journals," Yale French Studies, No. 29, Spring-Summer, 1962, pp. 3-4.

<sup>2</sup>Rosette Lamont, "The Outrageous Ionesco," Horizon, May, 1961, pp. 89-97, p. 97.

<sup>3</sup>Eugène Ionesco, Le Roi se meurt, Paris: Gallimard, 1963, p. 8.

Médecin-chirurgien-bourreau-bactériologue-astrologue, de la femme de ménage-infirmière, Juliette et du Garde, Béranger vit la dernière heure et demie de son existence terrestre.

Le Roi se meurt est une étude de la métamorphose physiologique, physique et psychologique qui prend place quand l'homme se trouve en face de la mort. C'est une étude des sensations que l'on éprouve en face d'elle, accompagnées de mûres réflexions sur le sort humain.

Dans le cadre déjà allégorique de cette pièce, on retrouve la suggestion d'autres allégories qui élargissent le panorama de la pièce. On peut donc concevoir que le Roi Béranger représente l'homme, entre sa femme et sa maîtresse. C'est encore le chef d'état (on pense à l'actualité), conseillé par les deux grâces, coeur et conscience. On pourrait voir en lui également le reflet du créateur ou encore de Jésus-Christ expirant sur la croix, les deux Marie à ses pieds.

La pièce admet encore d'autres interprétations de croyances mais, en somme, Béranger, n'est-ce pas nous; Marie, la Vie; et Marguerite, la Mort?

Des personnages secondaires, nous pouvons dire que le Garde remplit la fonction de Choeur. C'est l'écho de la pensée et de la parole des personnages qui se meuvent sur l'espace théâtral. Le Médecin polyforme symbolise la science et le savoir, les forces progressives. Juliette, la femme de ménage-infirmière, les

forces conservatrices: cet aspect de la femme qui nourrit et qui soutient alors que son homme part à la conquête de l'univers.

Tous se meuvent dans un royaume qui est l'univers, dans un palais-monde où les fissures des murs annoncent la désintégration à venir, dans la salle du trône qui est living-room, espace vital. Il y a des mégots et de la poussière dans le living-room, des toiles d'araignées qui ne cessent de s'étendre sur les parois des chambres. Le pourpre passé des habits suggère la pénurie. Tout contribue à créer une atmosphère de vétusté.

Et dans ce décor baroque, le dialogue des interlocuteurs dans son actualité tantôt logique, tantôt absurde, ouvre des dimensions métaphysiques qui ébranlent la sensibilité des spectateurs.

Ionesco craignait de ne pouvoir rendre le sens de la mort par la parole seule:

Le Roi: Je meurs, vous entendez, je veux dire que je meurs, je n'arrive pas à le dire, je ne fais que de la littérature.

Marguerite: Et encore!

Le Médecin: Ses paroles ne méritent pas d'être consignés. Rien de nouveau.

Le Roi: Ils sont tous étrangers. Je croyais qu'ils étaient ma famille. J'ai peur, je m'enfonce, je m'engloutis, je ne sais plus rien, je n'ai pas été. Je meurs.

Marguerite: C'est cela la littérature.

Le Médecin: On en fait jusqu'au dernier moment. Tant qu'on est vivant, tout est prétexte à littérature.<sup>4</sup>

Il a donc ajouté au texte déjà semé de surprises linguistiques, des jeux de scène: de gestes, d'expressions et de tonalités, selon les directives du Théâtre de la Cruauté, qui parce qu'ils sont très souvent à rebours de ce que l'on attend, attirent davantage l'attention du spectateur sur le texte et son message. Le comble des artifices scéniques qui met en valeur la sensation de solitude qui accompagne la mort est celui qui permet la subite disparition des personnages et des objets, un à un jusqu'à ce qu'il ne reste rien sur scène qu'une brume grise.

Constater que la mort est souveraine et inévitable ne vas pas nécessairement de soi. "La Mort" n'est qu'une expression creuse que nous émettons innocemment jusqu'au jour où soudain, face à face avec ce phénomène, nous constatons la vérité de la proposition. Marie, belle, aimante, parfumée, première dans le coeur du roi, terrassée par l'annonce du décès à venir, perd toute contenance auprès de Marguerite qui lui lance:

Et vous voilà toute baignée de larmes  
et vous ne me tenez plus tête. Et  
votre regard ne me défie plus. Où  
donc ont disparu votre insolence, votre  
sourire ironique, vos moqueries?<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup>Ibid., pp. 86-87.

<sup>5</sup>Ibid., p. 16.

Béranger aussi vivait dans une euphorie, croyant à sa puissance, jusqu'au jour où se rendant compte qu'il n'était plus tout puissant, gémit "Je ne suis plus au-dessus des lois, je ne suis plus au-dessus des lois."<sup>6</sup> L'idée de la mort nous désarme totalement. Elle est cependant vraie.

Ionesco appuie sur le fait de la présence perpétuelle de la mort. C'est avec violence que Marguerite rejette les paroles de Marie, réconfortantes mais évasives et néfastes selon elle.

Marie (se relevant, au Roi): Tant qu'elle n'est pas là, tu es là. Quand elle sera là, tu n'y seras plus, tu ne la rencontreras pas, tu ne la verras pas.

Marguerite: Les mensonges de la vie, les vieux sophismes! Nous les connaissons. Elle a toujours été là, présente, dès le premier jour, dès le germe. Elle est la pousse qui grandit, la fleur qui s'épanouit, le seul fruit.<sup>7</sup>

Béranger, distrait par son amour de la jouissance et secondé en ceci par Marie, son amante, n'a jamais été vraiment conscient de sa finalité. Il ne s'était pas préparé à la mort. Selon Marguerite, c'est Marie la responsable.

C'est votre faute s'il ne l'est pas. (préparé) Il était comme un de ces voyageurs qui s'attardent dans les auberges en oubliant que le but du voyage n'est pas l'auberge. Quand je vous rappelais qu'il fallait vivre avec

---

<sup>6</sup>Ibid., p. 77.

<sup>7</sup>Ibid., p. 110.

la conscience de son destin, vous me disiez que j'étais un bas-bleu et que c'était pompeux.<sup>8</sup>

Bérenger vivait trop, de tout son être. Il avait exclu la mort.

Il se rend compte à la dernière heure qu'il faut se préparer à la mort et que faute de préparation, on se trouve dépourvu.

Roi: Je suis comme un écolier qui se présente à l'examen sans avoir fait ses devoirs. Sans avoir préparé sa leçon... Comme un comédien qui ne connaît pas son rôle le soir de la première et qui a des trous, des trous, des trous. Comme un orateur qu'on pousse à la tribune, qui ne connaît pas le premier mot de son discours, qui ne sait même pas à qui il s'adresse.<sup>9</sup>

Marguerite explique au Roi qu'il y a évidemment une recette à suivre et qu'il faut suivre un programme positif en vue de se préparer à l'événement.

Tu étais condamné, il fallait y penser dès le premier jour, et puis, tous les jours, cinq minutes tous les jours. Ce n'était pas beaucoup. Cinq minutes tous les jours. Puis dix minutes, un quart d'heure, une demi-heure. C'est ainsi que l'on s'entraîne.<sup>10</sup>

---

<sup>8</sup>Ibid., p. 18.

<sup>9</sup>Ibid., pp. 61-62.

<sup>10</sup>Ibid., p. 59.

Cinq ou dix minutes à bien réfléchir. Car, bien que le Roi ait négligé de suivre ce programme, il lui reste encore le temps de le faire. Il a une heure et demie devant lui.

Mais Bérenger continue à fuir. L'évasion ne sert à rien, cependant; il est périlleux de jouer comme si la mort n'existait pas. "Les hommes savent. Ils font comme s'ils ne savaient pas!"<sup>11</sup> Il faut regarder la mort en face. Marguerite reproche à Marie de s'être perdue dans les divertissements et d'y avoir trop entraîné le Roi.

Ah! La douceur de vivre. Vos bals, vos amusettes, vos cortèges; vos dîners d'honneur, vos artifices et vos feux d'artifice, les noces et vos voyages de noces!<sup>12</sup>

...

Vos bals d'enfants, ... vos bals pour vieillards, vos bals pour jeunes mariés, vos bals pour rescapés, vos bals pour décorés, vos bals pour femmes de lettres, vos bals pour organisateurs de bals, et tant d'autres bals.<sup>13</sup>

L'évasion la plus cruelle est dans l'espoir. C'est un refrain dont la répétition constante écrase le spectateur-lecteur qui en demeure profondément affecté:

Marie: J'espérais toujours...

---

<sup>11</sup>Ibid., pp. 15-16.

<sup>12</sup>Ibid., p. 15.

<sup>13</sup>Ibid., p. 17.



Marguerite: C'est du temps perdu. Es-  
 pérer, espérer! (Elle hausse les épaules.)  
 Ils n'ont que ça à la bouche et la larme  
 à l'oeil. Quelle moeurs!<sup>14</sup>

C'est presque comme si Ionesco cherchait à illustrer le vieil adage qui dit que tant qu'il y a vie, il y a espoir. C'est ce que Marie répète constamment, à travers toute la pièce. Elle ne se résigne jamais.

Marie: Avez-vous revu le médecin?  
 Que dit-il?

Marguerite: Ce que vous connaissez.

Marie: Peut-être qu'il se trompe.

Marguerite: Vous n'allez pas recommencer le coup de l'espoir. Les signes ne trompent pas.<sup>15</sup>

Les signes: il faut les reconnaître. Ionesco les met bien en évidence et il n'y a que le Roi et Marie qui choisissent de les ignorer. Tout autour d'eux sont les preuves d'une décomposition patente. Selon les métaphores visuelles de l'art théâtral de Ionesco, poussière, mégots, toiles d'araignées, murs vermoulus ne sont que la manifestation externe de la pourriture qui oeuvre. Le signe le plus évident de cette désintégration est une fissure dans le mur. On ne peut la colmater; elle est irréversible.

Il y a aussi des signes atmosphériques qui s'ajoutent aux marques objectives, indices de la mort. Il fait soudain froid; le

---

<sup>14</sup>Ibid., p. 14.

<sup>15</sup>Ibid., p. 15.

Garde ne peut faire fonctionner le chauffage central. C'est un froid qui s'étend par tout le palais et que le Roi sent monter en lui depuis les pieds. C'est un froid qui glace et qui tue. Au-dessus de tout s'étend un ciel couvert de nuages et le soleil semble être éternellement en retard. Ce n'est qu'au Pôle Nord qu'il brille mais ses rayons renvoient de la neige. La foudre s'immobilise, les personnages disent que le tonnerre gronde mais c'est un tonnerre muet. La terre se fend, les feuilles sont sèches, les arbres meurent. Pour comble de malheur, Mars et Saturne sont entrés en collision. Et, dans le ciel, à la place où devait paraître la constellation royale, on aperçoit un vide.

Le Roi se plaint d'un engourdissement des membres. Il boîte. Il a mal aux jambes, aux reins et se dit qu'il a dû attraper froid. Il souffre de courbatures et pense que ce doit être la goutte ou des rhumatismes. Il a de la peine à se tenir debout. Il est sur la pente. Cependant, le Roi refuse de croire que ce sont là des signes de débilité physique. Il ne veut pas accepter le fait qu'il chemine vers la mort malgré tout ce qu'il sent, tout ce qu'il voit, tout ce qu'on lui dit.

Cependant, le moment de lucidité doit venir. Et, lorsqu'enfin le Roi s'en rend compte, c'est pour crier: "Non. Je ne veux pas mourir. Je vous en prie, ne me laissez pas mourir. Soyez gentils, ne me laissez pas mourir. Je ne veux pas."<sup>16</sup> Cette protes-

---

<sup>16</sup>Ibid., p. 56.

tation, c'est en quelque sorte la révolte du Caligula de Camus. "La crise était prévue; elle est tout à fait normale. Déjà la première défense est entamée."<sup>17</sup> dit le Médecin. Avec cette prise de conscience, il se produit une métamorphose physique, subite et dramatique. Les cheveux du roi blanchissent d'un coup. Sur son visage paraissent des rides. "Il a vieilli soudain de quatorze siècles,"<sup>18</sup> gémit Marie. Il alerte tout le monde. Il hurle par la fenêtre "Au secours! Votre Roi va mourir."<sup>19</sup> Pour toute réponse, il entend dans le lointain, un faible écho: "Le Roi va mourir!" Il lui reste maintenant à peu près une heure. C'est à présent seulement que conscient de la mort, il commence à vivre. Il aperçoit Juliette pour la première fois:

Dis-moi ta vie. Comment vis-tu?

Juliette: Je vis mal, Seigneur.

Le Roi: On ne peut pas vivre mal.  
C'est une contradiction.

Juliette: La vie n'est pas belle.

Le Roi: Elle est la vie.

(Ce n'est pas un véritable dialogue,  
le Roi se parle plutôt à lui-même.)

Juliette: En hiver, quand je me lève,  
il fait encore nuit. Je suis glacée.

Le Roi: Moi aussi. Ce n'est pas le  
même froid. Tu n'aimes pas avoir  
froid?

---

<sup>17</sup>Ibid., p. 57.

<sup>18</sup>Ibid.

<sup>19</sup>Ibid., p. 64.

Juliette: En été, quand je me lève,  
il commence à peine à faire jour. La  
lumière est blême.

Le Roi (avec ravissement): Le lumière  
est blême! Il y a toutes sortes de lu-  
mières: la bleue, la rose, la blanche,  
la verte, la blême!

.....

Juliette: Je vide des pots de chambre.  
Je fais les lits.

Le Roi: Elle fait les lits! On y couche,  
on s'y endort, on s'y réveille. Est-ce  
que tu te réveillais tous les jours? Se  
réveiller tous les jours... On vient au  
monde tous les matins.

Juliette: Je frotte les parquets. Je ba-  
laye, je balaye, je balaye. Ça n'en finit  
pas.

Le Roi (avec raivissement): Ça n'en finit  
pas!

Juliette: J'en ai mal dans le dos.

Le Roi: C'est vrai. Elle a un dos. Nous  
avons un dos.

.....

C'est vrai. Tant de choses m'ont échappé.  
Je n'ai pas tout su. Je n'ai pas été par-  
tout. Ma vie aurait pu être pleine.

Juliette: Ma chambre n'a pas de fenêtre.

Le Roi (avec le même ravissement): Pas de  
fenêtre! On sort. On cherche la lumière.  
On la trouve. On lui sourit. Pour sortir,  
tu tournes la clef dans la serrure, tu ouvres  
la porte, tu fais de nouveau tourner la clef,  
tu refermes la porte.

.....

Juliette: J'ai eu un abcès dans la bouche. On m'a arraché une dent.

Le Roi: On souffre beaucoup. La douleur s'atténue, elle disparaît. Quel soulagement! On est très heureux après.

Juliette: Je suis fatiguée, fatiguée, fatiguée.

Le Roi: Après on se repose. C'est bon.

Juliette: Je n'en ai pas le loisir.

Le Roi: Tu peux espérer que tu l'auras ... Tu marches, tu prends un panier, tu vas faire les courses. Tu dis bonjour à l'épicier.

Juliette: Un bonhomme obèse, il est affreux. Tellement laid qu'il fait fuir les chats et les oiseaux.

Le Roi: Comme c'est merveilleux. Tu sors ton portefeuille, tu payes, on te rend la monnaie. Au marché, il y a des aliments de toutes les couleurs, salade verte, cerises rouges, raisin doré, aubergine violette... tout l'arc-en-ciel!... Extra-<sup>20</sup>ordinaire, incroyable. Un conte de fées!

Il y a là pour le Roi une révélation après l'autre. La vaisselle poisseuse a son charme, l'ennui est beau, le pot-au-feu est splendide. C'est une "féerie tout ça, une fête continuelle."<sup>21</sup> Caligula vait dit "Je veux confondre laideur avec beauté, faire jaillir le rire de la souffrance."

---

<sup>20</sup>Ibid., pp. 99-104.

<sup>21</sup>Ibid., p. 105.

Il est rassurant de s'attarder à ces manifestations tangibles de la vie. Cependant, la perte éminente de ces joies mêlées de douleur pousse l'homme à s'interroger sur ses origines, son existence.

Pourquoi suis-je né si ce n'était pas pour toujours? Maudits parents. Quelle drôle d'idée, quelle bonne blague! Je suis venu au monde il y a cinq minutes, je me suis marié il y a trois minutes.<sup>22</sup>

Dans cette dernière heure, Bérenger cherchera à justifier son existence et sa mort.

Quand le Garde dit "Oh, Grand Rien, aidez le Roi,"<sup>23</sup> il est en effet clair que Ionesco rejette le concept monothéiste. Bien avant cette invocation au néant, il arrive dans le courant de la conversation que Marie émette un "Mon Dieu!" Le Roi dit: "Pourquoi dit-elle 'Mon Dieu!'?" Marguerite répond: "C'est une expression."<sup>24</sup> Il y a plusieurs indications qui portent à croire que de toutes les "religions" Ionesco préfère l'atomisme. C'est la seule des hypothèses présentées qui ne soit pas immédiatement rejetée. Cependant, Ionesco a très nettement dit dans ses Notes et contre-notes qu'il s'opposait fortement aux affirmations catégoriques, que la tâche de l'écrivain était plutôt d'exposer que d'enseigner.<sup>25</sup> Il laisse le didactisme à ceux qui ont le goût du

---

<sup>22</sup>Ibid., p. 73.

<sup>23</sup>Ibid., p. 91.

<sup>24</sup>Ibid., p. 30.

<sup>25</sup>Eugène Ionesco, Notes et contre-notes, Paris; Gallimard, 1962, p. 72.

messianisme et de ceux-là il dit:

Il me semble que de notre temps et de tous les temps, les religions ou les idéologies ne sont et n'ont jamais été que les alibis, les masques, les prétextes de cette volonté de meurtre, de l'instinct destructeur, d'une agressivité fondamentale, de la haine profonde que l'homme a de l'homme; on a tué au nom de l'Ordre, contre l'Ordre, au nom de Dieu, contre Dieu, au nom de la patrie, pour défaire un Ordre mauvais, pour se libérer de Dieu, pour se désaliéner, pour libérer les autres, pour punir les méchants au nom de la race, pour rééquilibrer le monde, pour la santé du genre humain, pour la gloire ou parce qu'il faut bien vivre et arracher son pain de la main des autres: on a massacré surtout et torturé au nom de l'Amour, et de la Charité. Au nom de la justice sociale! Les sauveurs de l'humanité ont fondé les Inquisitions, inventé les camps de concentration, construit les fours crématoires, établi les tyrannies. Les gardiens de la société ont fait les bagnes, les ennemis de la société assassinent: je crois même que les bagnes ont apparu avant les crimes.<sup>26</sup>

Ionesco admet cependant la possibilité d'un rayon de lumière en matière d'escathologie. L'affirmation suivante qui date du trois mars, 1959, éclaircit la situation:

Mais n'allons-nous pas tous vers la mort? La mort est bien le terme, le but de toute existence. La mort n'a pas à être appuyée par une idéologie. Vivre c'est mourir et c'est tuer: chaque créature se défend en tuant, tue pour vivre. Dans la haine de l'homme pour l'homme -- qui a besoin, lui, d'une doctrine lui permettant de tuer avec

---

<sup>26</sup>Ibid., pp. 138-139.

bonne conscience -- dans cet instinct inné du crime (politique, patriotique, religieux, etc.) n'y a-t-il pas comme une détestation souterraine de la condition même de l'homme, de la condition mortelle?

Peut-être sentons-nous, plus ou moins confusément, au-delà de toutes les idéologies, que nous ne pouvons être, à la fois, que des assassins et des assassinés, fonctionnaires et administrés naturels, instruments et victimes de la mort triomphante?...

...Et pourtant, pourtant, nous sommes là. Il se peut qu'il y ait une raison, au-delà de notre raison, d'exister: cela aussi est possible.<sup>27</sup>

Ionesco les envisage, toutes les possibilités, une à une.

Il fait déclarer d'abord à l'un de ces personnages que le coeur de Bérenger "bat sans raison."<sup>28</sup>

Les battements de coeur du Roi ébranlent la maison. La fissure s'élargit au mur, d'autres apparaissent. Un pan peut s'écrouler ou s'effacer.

...

Le Médecin: ... C'est toujours ainsi lorsqu'un univers s'anéantit.

Marguerite, à Marie: C'est bien la preuve que son univers n'est pas unique.<sup>29</sup>

Mais son univers se perd parmi les autres. De son exil qui est la vie, il doit retrouver sa "patrie." C'est là où il était avant de naître. Mais cette recherche est vaine. La patrie ne se retrouve que dans la mort.

---

<sup>27</sup>Ibid., pp. 139-140.

<sup>28</sup>Ionesco, Le Roi se meurt, p. 130.

<sup>29</sup>Ibid., p. 137.



Marie propose le confort que donne l'idée du Grand Tout.

Mais le panthéisme intéresse peu un mourant.

Marie: Entre dans les autres, sois les autres. Il y aura toujours... cela, cela.

Le Roi: Quoi cela?

Marie: Tout cela qui est. Cela ne périt pas.

Le Roi: Il y a encore... il y a encore.... il y a encore si peu.

Marie: Les générations jeunes agrandissent l'univers.

Le Roi: Je meurs.<sup>30</sup>

Il est encore possible de se réfugier dans le scepticisme.

C'est ce que suggère Marie qui ne cesse d'espérer.

Ne sois plus qu'une interrogation infinie: qu'est-ce que c'est, qu'est-ce que... L'impossibilité de répondre est la réponse même, elle est ton être même qui éclate, qui se répand. Plonge dans l'étonnement et la stupéfaction sans limites ainsi tu peux être sans limites, ainsi tu peux être infiniment. Sois étonné, sois ébloui, tout est étrange, indéfinissable. Ecarte les barreaux de la prison, enfonce ses murs, évade-toi des définitions. Tu respireras.

Le Médecin: Il étouffe.<sup>31</sup>

C'est en effet cela.

Parfois l'image de Bérenger-Roi se confond avec celle d'un

<sup>30</sup>Ibid., pp. 112-113.

<sup>31</sup>Ibid., p. 83.

Créateur. Et la simple constatation du fait que ce Roi-Créateur est mort fait admettre la possibilité qu'il a été vivant, si peu que ce soit:

Juliette: De mortui nihil nisi bene.  
Il était le roi d'un grand royaume.

Marie: Il en était le centre. Il en était le coeur.

Juliette: Il en était la résidence.

Le Garde: Le royaume s'étendait tout autour, très loin, très loin. On n'en voyait pas les bornes.

Juliette: Illimité dans l'espace.

Marguerite: Mais limité dans la durée.  
A la fois infini et éphémère.

Juliette: Il en était le principe, le premier sujet, il en était le père, il en était le fils. Il en fut couronné roi au moment même de sa naissance.

...

Marie: Il avait bien organisé son univers. Il n'en était pas tout à fait maître. Il le serait devenu. Il meurt trop tôt. Il avait imaginé les arbres, les fleurs, les odeurs, les couleurs.

...

Juliette: C'était astucieux.<sup>32</sup>

Tardieu aussi l'a dit: "Si les dieux sont ou ont été, ils sont inutiles."

Encore une fois, c'est vers l'homme qu'il faut se tourner.  
Si l'homme de Tardieu se trouve victime de l'anti-spiritualisme,

---

<sup>32</sup>Ibid., pp. 132-135.

il y a quand-même chez cet auteur un courant d'espoir qui prouve que l'homme renaîtra à l'espérance. Ionesco nous met en face de métaphores beaucoup plus violentes et décourageantes. Nous le verrons tout de suite.

Béranger cherche des ministres capables. Il n'en trouve pas; il n'y en a pas. Marie, toujours optimiste, chante l'hymne de la jeunesse; c'est là que l'on trouvera les ministres futurs:

Si, parmi les enfants des écoles lorsqu'ils seront plus grands. Il faut attendre un peu. Une fois repêchés, ces deux-là pourront bien gérer les affaires courantes.

Le Médecin: A l'école, il n'y a plus que quelques enfants goitreux, débiles mentaux congénitaux, des mongoloïdes, des hydrocéphales.<sup>33</sup>

Cette vision de l'humanité comprend aussi celle de la société présente. Ce sont des paroles d'actualité, donc. Ainsi, le Roi ne s'est pas occupé de son royaume: "Son palais est en ruines,... le territoire national s'est rétréci. Ses soldats ne voulaient pas se battre."<sup>34</sup> Comme toujours, Marie proteste:

C'étaient des objecteurs de conscience.

Marguerite: On les appelait chez nous des objecteurs de conscience. Dans les armées de nos vainqueurs, on les appelait des lâches, des déserteurs et on les fusillait. Vous voyez le résultat: des gouffres vertigineux, des villes rasées, des piscines incendiées, des bistrots désaffectés. Les jeunes s'expatrient en masse. Au début de son règne, il y avait

---

<sup>33</sup>Ibid., p. 36.

<sup>34</sup>Ibid., p. 21.

neuf milliards d'habitants.

Marie: Ils étaient trop nombreux. Il n'y avait plus de place.

Marguerite: Maintenant, il ne reste plus qu'un millier de vieillards. Moins.<sup>35</sup> Ils trépassent pendant que je vous parle.

L'homme de Ionesco est aussi le Prométhée de Tardieu, comme fait foi cette eulogie post mortem prononcée avant même que le Roi ne meure.

Le Garde: C'est lui qui avait inventé la poudre. Il a volé le feu aux Dieux puis il a mis le feu aux poudres. Tout a failli sauter. Il a tout retenu dans ses mains, il a tout reficelé. Je l'aidais, ce n'était pas commode. Il a installé les premières forges sur la terre. Il a inventé la fabrication de l'acier. Il travaillait dix-huit heures sur vingt-quatre. Nous autres, il nous faisait travailler davantage encore. Il était ingénieur en chef. Monsieur l'Ingénieur a fait le premier ballon, puis le ballon dirigeable. Enfin, il a construit de ses mains le premier aéroplane. Cela n'a pas réussi tout de suite. Les premiers pilotes d'essai, Icare et tant d'autres, sont tombés dans la mer jusqu'au moment où il a décidé de piloter lui-même. J'étais son mécanicien. Bien avant encore, quand il était petit dauphin, il avait inventé la brouette. Je jouais avec lui. Puis, les rails, le chemin de fer, l'automobile. Il a fait les plans de la tour Eiffel, sans compter les faucilles, les charrues, les moissonneuses, les tracteurs. (Au Roi) N'est-ce pas, monsieur le Mécanicien, vous vous en souvenez?

---

<sup>35</sup>Ibid., p. 22.

Le Roi: Les tracteurs, tiens, j'avais oublié.

Le Garde: Il a éteint les volcans, il en a fait surgir d'autres. Il a bâti Rome, New York, Moscou, Genève. Il a fondé Paris. Il a fait les révolutions, les contre-révolutions, la religion, la réforme, la contre-réforme.<sup>36</sup>

Cependant, ce n'est pas une consolation de constater les inventions de Prométhée: la mort qui vient, clôt le chapitre.

Pour autant, on ne peut affirmer qu'un pessimisme total domine la pièce. L'incapacité de connaître le mystère de la mort n'aigrit pas contre la vie. Bérenger veut renaître à la vie. Ce désir de retourner à l'enfance est une fuite. Il est manifestement aussi une expression de sénilité. Mais tendrement aussi, l'indice d'une prise de conscience quant au prix de la vie. A plusieurs reprises Bérenger pleurniche comme un enfant. Il dit à Marie "Je veux être un bébé, tu seras ma mère... Je ne sais pas lire, je ne sais pas écrire, je ne sais pas compter. Qu'on me mène à l'école avec des petits camarades."<sup>37</sup> Il dit encore qu'il voudrait faire l'école buissonnière pendant plusieurs siècles et puis redoubler, redoubler, redoubler.

Vue l'impossibilité de revivre sa propre vie, Bérenger imagine de vivre à travers le souvenir:

---

<sup>36</sup>Ibid., pp. 122-123.

<sup>37</sup>Ibid., p. 78.

Ah, qu'on se souviennne de moi. Que l'on pleure, que l'on désespère. Que l'on perpétue ma mémoire dans tous les manuels d'histoire. Que tout le monde connaisse ma vie par coeur.<sup>38</sup>

De l'efficacité du souvenir, le Médecin dira:

Il sera une page dans un livre de dix mille pages que l'on mettra dans une bibliothèque qui aura un million de livres, une bibliothèque parmi un million de bibliothèques.<sup>39</sup>

Il n'y a donc pas grande consolation de ce côté-là.

Béranger se rend de plus en plus compte de la relativité de tout. Toutes les vérités que les personnages énoncent sont contradictoires entre elles mais par elles-mêmes, vraies. Ionesco cherche à montrer qu'elles sont donc équivalentes les unes aux autres.

Béranger comprend, alors, qu'il faut se détacher de l'actualité pour accéder au royaume de l'universel; hors de l'espace et hors du temps. C'est le but de Ionesco de donner à ses pièces cette qualité d'universalité et il nous le rappelle très souvent dans Notes et contre-notes.<sup>40</sup>

Comme témoignant de l'équivalence de tout, nous pouvons citer de nombreux textes. Il suffira de citer celui-ci sur la mort:

---

<sup>38</sup> Ibid., p. 79.

<sup>39</sup> Ibid., p. 138.

<sup>40</sup> Eugène Ionesco, op. cit., p. 9.

Marguerite: C'est la première vérité.  
Et la dernière. N'est-ce pas, Docteur?

Le Médecin: Les deux choses sont  
vraies. Cela dépend du point de vue.<sup>41</sup>

Les vérités se confondent entre elles tout comme l'identité des personnages. Par exemple, dans un long discours où le Roi se rappelle un petit chat roux qu'il avait autrefois, il dit: "Il croyait que nous étions des chats et que les chats étaient autre chose."<sup>42</sup>

A la recherche de l'absolu, l'homme ne rencontre que relativité ou interrogation. Marie dit à Marguerite: "Vous êtes inhumaine," et celle-ci lui répond: "Qu'est-ce que cela veut dire?"<sup>43</sup> Le Roi, momentanément conscient de son auditoire, s'exclame:

Qu'avez-vous tous à me regarder ainsi?  
Est-ce qu'il y a quelque chose d'anormal?  
Il n'y a plus rien d'anormal  
puisque l'anormal est devenu habituel.  
Ainsi, tout s'arrange.<sup>44</sup>

Il n'y a pas non plus de temps fixe dans le monde de Ionesco. Cette constante affirmation de la relativité du temps est éloquentement illustrée par ce jeu de mots. Le Roi parle, constatant que la mort est en effet en lui:

---

<sup>41</sup>Ionesco, Le Roi se meurt, p. 110.

<sup>42</sup>Ibid., p. 127.

<sup>43</sup>Ibid., p. 18.

<sup>44</sup>Ibid., p. 31.

Ce qui doit finir est déjà fini.

Marguerite: Tout est hier.

Juliette: Même aujourd'hui c'était hier.

Le Médecin: Tout est passé.

Marie: Mon chéri, mon Roi, il n'y a pas de passé, il n'y a pas de futur. Dis-le toi, il y a un présent jusqu'au bout, tout est présent; sois présent. Sois présent.

Le Roi: Hélas! Je ne suis présent qu'au passé.<sup>45</sup>

Dans cet "Hélas!", on entrevoit la première étape positive vers l'acceptation. C'est l'étape qui suit les gémissements, les pleurs, les plaintes, les protestations: la révolte.

C'est avec émotion que nous suivons le Roi dans son agonie qui débute par un tragique appel aux morts:

Vous tous, innombrables, qui êtes morts avant moi, aidez-moi. Dites-moi comment vous avez fait pour mourir, pour accepter. Apprenez-le-moi. Que votre exemple me console, que je m'appuie sur vous comme sur des béquilles, comme sur des bras fraternels. Aidez-moi à franchir la porte que vous avez franchie. Revenez de ce côté-ci un instant pour me secourir. Aidez-moi, vous, qui avez eu peur et n'avez pas voulu. Comment cela s'est-il passé? Qui vous a soutenus? Qui vous a entraînés, qui vous a poussés? Avez-vous eu peur jusqu'à la fin? Et vous, qui étiez forts et courageux, qui avez consenti à mourir avec indifférence et sérénité, apprenez-moi l'indifférence, apprenez-moi la sérénité, apprenez-moi la résignation.<sup>46</sup>

---

<sup>45</sup>Ibid., p. 82.

<sup>46</sup>Ibid., pp. 87-88.



C'est une litanie à laquelle tous se joignent:

Juliette: Vous les statues, vous les lumineux, ou les ténébreux, vous les anciens, vous les ombres, vous les souvenirs...

Marie: Apprenez-lui la sérénité.

Le Garde: Apprenez-lui l'indifférence.

Le Médecin: Apprenez-lui la résignation.

Marguerite: Faites-lui entendre raison et qu'il se calme.

Le Roi: Vous, les suicidés, apprenez-moi comment il faut faire pour acquérir le goût de l'existence. Apprenez-moi la lassitude.

...

Marie: Vous, les fumées, vous, les rosées...

Juliette: Vous, les fumées, vous, les nuages...

Marie: Vous, les saintes, vous les sages, vous les folles, aidez-le puisque je ne peux l'aider.<sup>47</sup>

Une litanie qui s'éteint enfin dans l'exclamation "Oh, Grand Rien, aidez le Roi."

La danse de la mort débute. C'est un vrai rite, tout à fait dans l'esprit de la danse macabre traditionnelle. Marguerite annonce à tout le monde au début de la pièce qu'il faut se préparer à la cérémonie. Ce sera un bal mais "ce bal-ci se passera en famille, sans danseur et sans danse."<sup>48</sup> Il faut que ce soit une

---

<sup>47</sup>Ibid., pp. 88-90.

<sup>48</sup>Ibid., p. 17.

réussite, un triomphe, orchestré d'après un programme où l'on a prévu des "retours, tours et détours."<sup>49</sup>

Rien ne peut aider le Roi maintenant; pas même l'amour.

Notons que Marie est la première à disparaître de l'entourage du Roi. Marguerite avait déjà prévu depuis longtemps la mort de l'amour. Elle dit de Marie:

Elle pense que ce qu'elle appelle l'amour peut réussir l'impossible. Superstition sentimentale. Les choses ont changé. Il n'en est plus question. Nous sommes déjà au-delà de cela. Déjà au-delà.<sup>50</sup>

Il ne reste maintenant qu'à se résigner, à chercher de mourir dignement. Le Roi délire. Il commence à avoir peur. La désintégration physique se marque de plus en plus: il tombe souvent, ses reins ne fonctionnent plus. Il devient sourd puis aveugle. Sornambule, il tâtonne dans le noir, devient sénile et begaye des gâtismes. Soudain, il est muet. Marguerite l'allège de ses fardeaux imaginaires et symboliques: des boulets, des sacs, des besaces; invisibles mais vrais. Il sombre dans un vertige où il aperçoit des fantômes. Marguerite le guide pas à pas dans sa montée, car il s'agit bien d'une ascension puisqu'il monte les marches jusqu'au trône! Arrivé au sommet, au trône, elle dit "Regarde-moi. Regarde à travers moi. Regarde ce miroir sans image....."<sup>51</sup> Encore l'image du miroir! Saint Paul disait qu'ici bas la perception de

---

<sup>49</sup>Ibid., p. 120.

<sup>50</sup>Ibid., p. 51.

<sup>51</sup>Ibid., p. 157.

la réalité était indistincte, comme si cette réalité était vue à travers un miroir. Le Roi est prêt à traverser ce miroir. Ses dernières attitudes sont d'abandon, puis d'immobilité. Tout est gris autour de lui. Marguerite a le dernier mot: "C'était une agitation bien inutile, n'est-ce pas? Tu peux prendre place."<sup>52</sup> C'est fini.

Mais est-ce fini? Marguerite pose la question. Ionesco comme Camus, comme Tardieu, exprime cette vérité à la fois banale et profonde que ce n'est que dans la mort que nous trouverons la réponse.

Le langage assez quotidien d'Eugène Ionesco exprime aussi éloquemment que le fait l'élan spirituel de Camus, la conscience de la mort. Cependant, alors que celui-ci l'affronte avec un orgueil à la fois hautain et rebel, Ionesco l'aborde avec un regret calme, presque mélancolique et résigné.

Nous savons que le thème de la déperdition de l'homme dans le temps est un des thèmes essentiels du théâtre de Ionesco; il nous le dit lui-même dans ses Notes et contre-notes: "Nous sommes tous tués par le temps."<sup>53</sup> Aussi Pierre-Aimé Touchard considère-t-il ce thème comme le plus important de son théâtre.<sup>54</sup> Il s'allie naturellement au phénomène de la désintégration qui aboutit à la mort. Ionesco a brillamment posé le problème dès 1950 dans La

<sup>52</sup>Ibid., p. 157.

<sup>53</sup>Ionesco, op. cit., p. 41.

<sup>54</sup>Pierre-Aimé Touchard, "Un nouveau fabuliste," Cahiers Madeleine Renaud-Jean-Louis Barrault, No. 29, février, 1960, p. 4.

Leçon. Le Professeur s'évertue à enseigner à l'Elève que la vie équivaut à la désintégration; tout va se corrompant. Animé par son instinct destructeur (autre instinct capital chez l'homme selon Ionesco) le Professeur écrase l'Elève qui elle-même invite la mort par son refus de se défendre. Il y a chez elle la même acceptation tacite de son sort qu'il y a chez Bérenger soumis au couteau du tueur sans gages. Rien n'est fortuit dans La Leçon. Tout le mouvement de la pièce, circulaire dans sa construction, tend vers la destruction et la mort et quand à la fin de la pièce il arrive une autre élève, il y a promesse d'un incessant renouvellement de cette éternelle ritournelle, oeuvre de destruction et de mort où domine la loi de plus fort.

Dans une de ses pièces les plus éloquentes, Les Chaises, écrite en 1951, l'action se déroule dans une tension croissante et mène au double suicide des Vieux. Ce n'est pas tellement les suicides mais le malaise qu'éprouve le spectateur à la suite de cet événement qui le bouleverse. Comme l'Homme meurtrier sourd-muet du Qui est là? de Tardieu, l'Orateur des Chaises, sourd-muet aussi, spectre de la mort, glace les spectateurs; pour toute réponse au mystère de la vie que l'Orateur doit expliquer et qui doit prouver que les Vieux n'ont pas vécu en vain, il écrit au tableau-noir, "Adieu." Amère ironie.

Ionesco indique dans ses instructions pour le jeu scénique qu'il aurait mieux valu que l'Orateur disparaisse de la scène à

l'aide d'un artifice quelconque. C'est en effet ce qu'il a fait dans Le Roi se meurt. En tout cas, faute d'avoir résolu le problème technique, l'Orateur sort d'une "démarche fantomatique."

Pour expliquer la fin des Chaises, Ionesco cite Gérard de Nerval dans Promenades et souvenirs: "Le monde est désert. Peuplé de fantômes aux voix plaintives, il murmure des chants d'amour sur les débris de mon néant! Revenez pourtant, douces images."<sup>55</sup> Et Ionesco conclut de cette déclaration de Nerval: "Ce serait ça, peut-être moins la douceur."<sup>56</sup>

Tous les thèmes que nous avons relevé dans Le Roi se meurt sont annoncés dans Les Chaises, pièce qui paraît inspirée de La Danse de la mort de Strindberg quoique Ionesco nous dise qu'il n'ait pas lu Strindberg avant d'avoir écrit ses pièces. Ces thèmes qui se répètent sont ceux de la relativité dans le temps et dans l'espace, l'apparente contradiction entre l'illusion et la réalité, la culpabilité, l'introspection freudienne, le regret, l'opposition de vérités contradictoires, la multiplicité des personnalités indivises chez l'homme qui mène à la recherche de l'identité. Il y a aussi un côté misogyne que l'on retrouve dans tout son théâtre et surtout dans Amédée, Rhinocéros et les Victimes du devoir. De Tardieu à Ionesco, la femme perd en valeur. Ainsi, envoutés par une oppressive sensation d'absence, les vieux s'ache-

---

<sup>55</sup> Ionesco, Notes et contre-notes, p. 171.

<sup>56</sup> Ibid.

minent vers une mort qui devient plus réelle que l'existence dont ils se sont faits victimes et à laquelle ils nous ont fait participer.

Les personnages de Victimes du devoir appartiennent à la catégorie de victimes, aussi. Lorsque Nicolas d'Eu tue le policier, on peut vraiment dire, que l'Homme est né. Soudain effaré par la besogne idiote du policier dont le devoir est de faire avaler et mastiquer à Choubert des quantités de pain pour lui boucher les trous de la mémoire, Nicolas, le poète, prend conscience de l'absurdité du geste mécanique et le frappe à mort de trois coups de couteau. Cependant, on ne peut guère dire qu'avec cette mort est née une lucidité permanente. Il y a, au contraire, une répétition décourageante de la même action qui avait constitué la pièce jusqu'ici. Nicolas se métamorphose en policier et sous les yeux de la Dame (encore un de ces personnages muet et mystérieux qui chez Ionesco se matérialise au moment d'une mort) les personnages continuent d'avalier et de mastiquer toujours à la recherche de Mallot -- avec un "t!" Est-ce une euphonie voulue qui doit nous rappeler Godot? Les deux pièces sont de la même année, 1952.

Il nous paraît pratiquement impossible de définir la vraie pensée de Ionesco. Ce qui dans Victimes du devoir semble être une éloquente apologie des théories de Freud et de Sartre, pourrait très vraisemblablement être la parodie de ces mêmes théories. Nous avons bien vu Tardieu s'en moquer dans Le Guichet. Mais

avec Ionesco, on ne sait jamais.

Ionesco ne cesse de refuser que l'on associe son oeuvre aux idées de Sartre et de Freud. Il tient à établir sa liberté totale. Si son oeuvre trahit l'influence existentielle et freudienne (et c'est indiscutable) c'est qu'elle est d'abord d'époque puisque les points de vue existentiels et freudiens ne font que refléter les préoccupations de l'homme de tout temps. C'est ainsi qu'il écrit:

Ce n'est pas Sophocle qui a été inspiré par Freud, mais c'est bien Freud qui a été inspiré par Sophocle et par les angoisses dont témoignent l'existence, les oeuvres d'art et les révélations qu'elles peuvent déterminer.<sup>57</sup>

Sur le théâtre de Sartre, il ne passe que des jugements dérogatoires. C'est un "auteur de mélodrames politiques,"<sup>58</sup> écrit-il. En effet, l'oeuvre théâtrale de Sartre tient trop du théâtre à thèse pour être incluse dans l'étude présente. Ionesco résume la pensée des hommes de théâtre quand il dit:

La politique professionnelle détruit les rapports normaux entre les gens, elle aliène; l'engagement ampute l'homme. Les Sartre sont les véritables aliénateurs des esprits.<sup>59</sup>

En tout cas, dans Victimes du devoir, le constant jeu de personnalités changeantes indique la mort de l'Etre, et la dernière

---

<sup>57</sup>Ibid., p. 75.

<sup>58</sup>Ibid., p. 73.

<sup>59</sup>Ibid., p. 208.

métamorphose de Nicolas, après le meurtre, indique bien que ce n'est que dans la mort que l'on retrouve l'Etre.

Victimes du devoir, écrite en 1952, a été créée en février, 1953. Dans le cours de cette même année, en septembre, Ionesco poursuit l'idée de l'ensevelissement de la matière avec Le Nouveau Locataire. Ce dernier se laisse totalement emmurer par une accumulation de meubles. Dans sa propre chambre, il a trouvé sa tombe. C'est à l'aide de ces objets que Ionesco a érigé le catafalque de l'homme moderne, né pour mourir, étouffé par la matière. Leonard Pronko résume ainsi la situation:

C'est un enterrement délibéré, le tableau d'un homme conformiste (car le Locataire en complet noir propre, gants, souliers reluisants, avec ses manières polies, tranquilles, presque sinistres, pourrait-il être autre chose?) qui accepte, ou plutôt invite la mort vivante que l'univers semble nous imposer de force; il est venu préparé à ces propres funérailles, et le titre offre un double sens.<sup>60</sup>

Toute l'action dans Amédée ou Comment s'en débarrasser est basée sur une lutte contre la mort. Le héros, Amédée, est un écrivain qui prépare une pièce dans laquelle il prend le parti des vivants contre les morts. Il s'agit évidemment encore une fois de plus, d'une mort spirituelle. Amédée poursuit son explication:

---

<sup>60</sup> Leonard G. Pronko, Théâtre d'avant-garde, tr. Marie-Jeanne Lefèvre, Paris: Denoël, 1963, p. 117.



Oui. Une pièce dans laquelle je prends le parti des vivants contre les morts. (...) Je suis pour l'engagement, je crois au progrès, Monsieur. Une pièce à thèse contre le nihilisme, pour un nouvel humanisme, plus éclairé que l'ancien.<sup>61</sup>

Evidente donc est cette autre preuve que dans le théâtre de Ionesco, il y a une recherche de la lumière, même si celle-ci aboutit le plus souvent à l'échec. Dans le cas du Béranger de Rhinocéros, il y a victoire de l'homme, accompagnée de la même solitude dont Caligula a souffert. Dans le cas d'Amédée, deux hypothèses se présentent. D'une part, opprimé par Madeleine, sa femme revêche, le vrai homme en lui serait mort, puisqu'il disparaît dans l'air, entraîné et contaminé par le cadavre de son amour mort. On pourrait considérer d'autre part, qu'il y a transcendance: Amédée libéré des étroits confins de sa morne demeure, s'élève avec le cadavre, surmontant ainsi la situation.

Dans Amédée, les signes visibles de la décomposition sont des myriades de champignons qui poussent partout dans l'appartement et qui risquent d'ensevelir le couple. De plus, le cadavre toujours croissant souffre "la maladie incurable des morts... la progression géométrique." Cette phrase résume l'idée centrale de la pièce et de tout le théâtre de Ionesco. Plus on va, plus on s'enfonce. L'homme qui dans la vie croit effectuer une ascension vers le progrès et la connaissance s'achemine insensiblement et progressivement vers la mort: progression géométrique qui s'étend en largeur,

---

<sup>61</sup>Eugène Ionesco, Théâtre, I, Paris: Gallimard, 1954, p. 310.

hauteur et profondeur à travers la vie.

On ne peut assez souligner l'intensité du sens de la mort chez Ionesco. Dans ses Notes et contre-notes, il répète sans cesse que les deux phénomènes qui le frappent le plus sont à la fois l'évanescence et la lourdeur, deux facteurs qui mis côte à côte semblent contradictoires mais qui à l'examen se complètent dans le monde de Ionesco, ce monde qui tend vers la désintégration et l'extinction. Il n'est pas de page dans ses Notes et contre-notes où il ne confirme cette obsession.

J'ai toujours été obsédé par la mort.  
Depuis l'âge de quatre ans, depuis que  
j'ai su que j'allais mourir, l'angoisse  
ne m'a plus quitté. C'est comme si  
j'avais compris tout d'un coup qu'il n'y  
avait rien à faire dans la vie.

Par ailleurs, j'ai toujours eu l'impression d'une impossibilité de communiquer, d'un isolement, d'un encerclement; j'écris aussi pour crier ma peur de mourir, mon humiliation de mourir, c'est ainsi. Ces angoisses ne peuvent être taxées de bourgeoises ou d'anti-bourgeoises, elles viennent de trop loin.<sup>62</sup>

Puis encore:

La condition essentielle de l'homme n'est pas sa condition de citoyen mais sa condition de mortel. Lorsque je parle de la mort, tout le monde me comprend. La mort n'est ni bourgeoise ni socialiste. Ce qui vient du plus profond de moi-même, mon angoisse la plus profonde est la chose la plus populaire.<sup>63</sup>

---

<sup>62</sup>Ionesco, Notes et contre-notes, p. 204.

<sup>63</sup>Ibid., p. 205.

Le souvenir de ceux qui sont morts le hante:

Je pense à Boris Vian; à Gérard Philippe.  
Je pense à Jean Wall. Je pense à Camus:  
j'ai à peine connu Camus. Je lui ai par-  
lé une fois, deux fois. Pourtant, sa  
mort laisse en moi un vide énorme. Nous  
avons tellement besoin de ce juste. Il  
était tout naturellement, sans la vérité.  
Il ne se laissait pas prendre par le cou-  
rant; il n'était pas une girouette; il  
pouvait être un point de repère.<sup>64</sup>

Il continue d'évoquer le souvenir de ses amis morts puis conclut:

"J'ai peur de la mort. J'ai peur de mourir, sans doute, parce que,  
sans le savoir, je désire mourir. J'ai peur donc du désir que j'ai  
de mourir."<sup>65</sup>

L'affirmation ci-dessus est de 1960 mais déjà en 1957 Ionesco  
avait donné un portrait encore plus douloureux de la mort dans  
Tueur sans gages. Le spectateur est impressionné par l'expression  
rationnelle du phénomène de la mort dans Le Roi se meurt. Mais,  
dans Tueur sans gages, Ionesco montre l'homme victime de cette pré-  
sence implicite qui ne cesse de le hanter et de le surprendre.  
Le meurtrier n'est jamais identifié. Il rode et quand enfin à la  
fin de la pièce il fait son apparition, couteau levé sur Béranger  
qui débite un monologue affreusement pénible, c'est dans un silence  
des plus implacables qui font avoir au spectateur, des sueurs  
froides, que s'accomplit le meurtre.

---

<sup>64</sup>Ibid., p. 213.

<sup>65</sup>Ibid., p. 214.

C'est l'innocence de Béranger juxtaposée à l'apparente insensibilité des autres personnages, (ou du moins à leur inconscience) qui rend plus effrayante la présence de la mort dans Tueur sans gages. Béranger, toujours naïf et optimiste, croyant avoir trouvé dans la cité radieuse l'assouvissement de tous ses désirs, ne se rend pas compte que tout y est illusoire. Quand donc l'Architecte de la cité lui dit "Tous les tramways mènent ici; c'est le dépôt,"<sup>66</sup> Béranger ne saisit évidemment pas. Pourtant, l'Architecte ne cesse d'élaborer la métaphore et d'embellir la parabole. La mort est inévitable; on ne peut y échapper.

Il y en a qui optent pour quitter la cité radieuse de leur propre volonté. Ils exercent ainsi leur liberté. C'est ce qu'a fait la jeune fille Dany tout comme Caligula dans sa révolte. Elle en est morte. Béranger commence à prendre conscience de la cruauté de la mort tout comme le décès de Drusilla avait affecté Caligula. Il jure de remédier à cet état de choses.

Mais que peut-on contre la mort? On ne sait ni le moment où elle va frapper ni comment. C'est ainsi que dans la pièce on ne sait jamais qui est le Tueur à moins d'être déjà en face de lui. Le Tueur porte une serviette et il montre à la victime "la photo du colonel." Béranger est abasourdi de voir le nombre de personnes tenant une serviette à la main. L'équivoque de la situation est ainsi mise en relief; tout est suspect; Béranger doute de tout le

---

<sup>66</sup>Eugène Ionesco, Théâtre, II, Paris; Gallimard, 1958, p. 71.

C'est l'innocence de Béranger juxtaposée à l'apparente insensibilité des autres personnages, (ou du moins à leur inconscience) qui rend plus effrayante la présence de la mort dans Tueur sans gages. Béranger, toujours naïf et optimiste, croyant avoir trouvé dans la cité radieuse l'assouvissement de tous ses désirs, ne se rend pas compte que tout y est illusoire. Quand donc l'Architecte de la cité lui dit "Tous les tramways mènent ic; c'est le dépôt,"<sup>66</sup> Béranger ne saisit évidemment pas. Pourtant, l'Architecte ne cesse d'élaborer la métaphore et d'embellir la parabole. La mort est inévitable; on ne peut y échapper.

Il y en a qui optent pour quitter la cité radieuse de leur propre volonté. Ils exercent ainsi leur liberté. C'est ce qu'a fait la jeune fille Dany tout comme Caligula dans sa révolte. Elle en est morte. Béranger commence à prendre conscience de la cruauté de la mort tout comme le décès de Drusilla avait affecté Caligula. Il jure de remédier à cet état de choses.

Mais que peut-on contre la mort? On ne sait ni le moment où elle va frapper ni comment. C'est ainsi que dans la pièce on ne sait jamais qui est le Tueur à moins d'être déjà en face de lui. Le Tueur porte une serviette et il montre à la victime "la photo du colonel." Béranger est abasourdi de voir le nombre de personnes tenant une serviette à la main. L'équivoque de la situation est ainsi mise en relief; tout est suspect; Béranger doute de tout le

---

<sup>66</sup>Eugène Ionesco, Théâtre, II, Paris; Gallimard, 1958, p. 71.

monde. Par l'artifice des multiples apparitions de serviettes, Ionesco propose que sans qu'il se sache, tout homme porte en lui, un assassin. Constatation effrayante.

Lorsqu'enfin arrive le Tueur, celui-ci est muet. Dans les instructions scéniques, Ionesco suggère une autre possibilité: pas de Tueur; seulement un ricanement dans l'ombre. La mort reste anonyme et pendant les douze dernières pages de la pièce qui ne sont qu'un monologue haletant et angoissant, Béranger doit faire sentir au spectateur toute l'horreur du moment implacable.

Nous connaissons déjà les arguments posés par Béranger; nous les avons entendus dans Le Roi se meurt. Le Tueur tue sans raison et malgré tout. Béranger abandonne enfin la lutte:

(...devant l'assassin qui tient le couteau levé, sans bouger et en ricanant, Béranger baisse lentement ses deux vieux pistolets démodés, les pose à terre, incline la tête, puis, à genoux, tête basse, les bras bal-lants, il répète, balbutie:)

Mon Dieu, on ne peut rien faire!... Que peut-on faire... Que peut-on faire...

Tandis que l'assassin s'approche encore, ricanant à peine, tout doucement, de lui.

Rideau.<sup>67</sup>

C'est une angoisse déchirante que celle décrite dans Tueur sans gages.

Ionesco ressuscite Béranger (qui d'ailleurs n'a pas été visiblement frappé) pour le Rhinocéros en 1960, Le Piéton de l'air

---

<sup>67</sup>Ibid., p. 172.

en 1962 et pour Le Roi se meurt qui est de la même année. Il n'est pas nécessaire de s'arrêter au Rhinocéros, cette pièce étant selon Ionesco lui-même la matérialisation sur scène des excès du fanatisme. Il suffit de noter que si Béranger est essentiellement la victime consciente du couteau du Tueur, dans Rhinocéros il ne subit qu'une mort sociale. Mais dans Le Piéton de l'air, Béranger incarne Ionesco qui ressuscite à la vie à travers le verbe et qui gagne ainsi accès à la transcendance. De plus, Ionesco ressuscite aussi le père de Josephine, femme de Béranger. Cette résurrection met Béranger donc une fois de plus aux prises avec le problème de la mort.

Béranger s'est retiré dans la campagne anglaise mais poursuivi par un journaliste, il avoue:

Nous pourrions tout supporter d'ailleurs si nous étions immortels. Je suis paralysé parce que je sais que je vais mourir. Ce n'est pas une vérité neuve. C'est une vérité qu'on oublie... afin de pouvoir faire quelque chose. Moi, je ne peux plus faire quelque chose, je veux guérir de la mort.<sup>68</sup>

Mais le sérieux de la pièce est passager. Un employé des Pompes-funèbres vient annoncer "une nouvelle bien ennuyeuse" à Madame Béranger: son père est ressuscité. L'employé est évidemment navré car il craint pour "la bonne réputation de la maison" mais Madame Béranger, de sa part, est toute affairée et projette d'en-

---

<sup>68</sup>Eugène Ionesco, Théâtre, III, Paris: Gallimard, 1963, p. 128.

voyer tout de suite des "faire-part de résurrection." C'est un rêve.

Cependant, le voyage proposé de Bérenger dans l'anti-monde est vrai et fait preuve d'un espoir vivace:

Marthe: Qu'est-ce que l'anti-monde, Papa?

Bérenger: L'anti-monde, l'anti-monde, comment expliquer cela? Il n'y a pas de preuve qu'il existe, mais en y pensant, on le retrouve dans notre propre pensée. C'est une évidence de l'esprit. Il n'y a pas qu'un anti-monde. Il y a plusieurs univers, imbriqués les uns dans les autres.

Marthe: Combien y en a-t-il?

Bérenger: Il y en a des quantités et des quantités. Un nombre indéterminé de quantités. Ces mondes s'interpénètrent, se superposent, sans se toucher, car ils peuvent coexister dans le même espace.<sup>69</sup>

Une autre lueur d'espoir vient avec sa nouvelle définition du néant dont il dit:

On ne peut pas dire qu'il existe, car s'il existait, il ne serait pas le néant. c'est une sorte de boîte dans laquelle entrent et de laquelle sortent tous les mondes et toutes les choses, et cependant il est tout petit, plus petit qu'une petite fosse, plus petit que le creux d'un dé, plus petit que la petitesse même puisqu'il n'a pas de dimension. Vois-tu ces palais défunts dont témoignent les ruines seront entièrement dissous, bien sûr, mais peut-être, peut-être -- et là est tout l'espoir -- après avoir traversé le

---

<sup>69</sup>Ibid., p. 146.



néant, tout sera-t-il reconstruit,  
restauré de l'autre côté; à l'envers,  
certes, puisque c'est de l'autre côté.<sup>70</sup>

Animé par le grand désir de transcendance, Béranger s'élève soudain et commence à voler dans l'air. Quand il revient sur terre, c'est pour relater des contes de feux et de flammes, de la destruction du monde. Sa femme et son enfant lui demande ce qu'il y avait au-delà du feu. "Rien" dit-il "Rien... que les abîmes illimités." Mais c'est l'enfant, sa fille, qui a le dernier mot. La petite Marthe dit:

Cela s'arrangera peut-être... peut-être  
les flammes pourront s'éteindre... peut-  
être la glace va fondre... peut-être les  
abîmes se rempliront... peut-être que...  
les jardins... les jardins...

Rideau<sup>71</sup>

Citons en passant, Délire à deux, courte pièce écrite en mars, 1962 où Ionesco fait voguer plusieurs têtes sans corps et tout autant de corps décapités au milieu d'une scène où un couple se chamaille amèrement. Il a aussi écrit un court scénario de film intitulé La Colère, (décembre, 1961) qui relate la fin du monde: le sketch se termine par une explosion générale. Dans les deux cas, Ionesco souligne la constante faiblesse humaine face à l'inévitable catastrophe.

---

<sup>70</sup>Ibid., p. 152.

<sup>71</sup>Ibid., p. 198.

La plupart des idées de Ionesco sur le théâtre ont d'abord été exprimées dans un recueil intitulé La Photo du colonel. Le récit Oriflamme, par exemple, est la version en prose d'Amédée, La Photo du colonel, du Tueur sans gages. Y sont aussi inclus Le Piéton de l'air, Une Victime du devoir et Rhinocéros. Il faut aussi citer le dernier récit La Vase, (1956) qui traite de la mort de la volonté. Il y a également toute une collection de pensées groupées sous le titre Printemps, 1939: Les Débris du souvenir, où nous lisons la pensée suivante:

Toutes ces choses, ces images, ces souvenirs délabrés comme des objets brisés en mille morceaux. Je meurs avec mes souvenirs. On l'a déjà dit, je le sais. Pas assez, pas assez. Chacun n'en est conscient que pour soi-même. Ce n'est pas la mort qui approche. Elle est déjà là, dans ces images qu'elle rouille, qu'elle décompose ou qu'elle dessèche. Elle est en nous. Ah! si on acceptait notre propre mort. Toute la passion, les haines, les crises, proviennent du fait que nous ne voulons pas mourir. On se tue, on se suicide, justement parce qu'on ne veut pas mourir. Se perdre, se donner au monde, à la durée. En ce moment, le monde entier semble ne pas savoir qu'il y a la mort. Ils n'ont pas le temps, ils s'agitent, ils vont se faire la guerre.<sup>72</sup>

Ionesco avait alors vingt-sept ans. Presque trente ans ont passé depuis et nous pouvons constater que la pensée de la mort n'a cessé de poursuivre Ionesco.

---

<sup>72</sup>Eugène Ionesco, La Photo du colonel, Paris: Gallimard, 1962, pp. 225-226.

## V

### GENET

Le théâtre de Genet est très réellement une Danse de Mort. Si dans le théâtre de Ionesco la mort est toujours présente en ce sens que la crainte de disparaître envahit le sens de l'être, dans le théâtre de Genet le monde des êtres n'existe que comme le souvenir nostalgique de la vie dans un monde de rêve et de fantasme.<sup>1</sup>

Sur la scène Genet fait mouvoir des fantômes qui ne sont pas moins effrayants que l'auteur qui leur a insufflé cette vie foetale.

Paria par excellence en tête du cortège de ses fantoches parias, Genet mène une existence toute spéciale dont il faut d'abord définir les termes avant d'entrer dans celle de ses personnages.

Jean-Paul Sartre a défini ainsi l'existence et la personnalité de Jean Genet:

Genet n'est rien d'autre qu'un mort; s'il paraît vivre encore, c'est de cette existence larvaire que certains peuples prêtent à leurs défunts dans les tombeaux. Tous ses héros sont morts au moins une fois dans leur vie.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup>Martin Esslin, Le Théâtre de l'absurde, tr. Buchet, Del Pierre, Frank, Paris: Buchet/Chastel, 1963, p. 205.

<sup>2</sup>Jean-Paul Sartre, Saint-Genet, comédien et martyr, Paris: Gallimard, 1952, p. 9.

Spectre vivant, il jouit d'un double luxe, celui du plaisir de méditer sur son trépas passé puis du délice que lui apportent ses métamorphoses larvaires. Sartre définit ainsi l'instinct primordial chez Genet:

Ses ouvrages sont remplis de méditations sur la mort; la singularité de ces exercices spirituels, c'est qu'ils ne concernent presque jamais sa mort future, son être-pour-mourir; mais son être-mort, sa mort comme événement passé.<sup>3</sup>

Et du besoin de transfiguration de Genet, Sartre écrit:

Les métamorphoses le fascinent. Il les craint et ne vit que pour elles. En dehors de ces changements brusques de l'Être, rien au monde ne l'intéresse. Mort en bas âge, Genet porte en lui le vertige de l'irréversible, il veut mourir encore. Il s'abandonne à l'instant, à des crises cathartiques qui reproduisent et portent au sublime le premier enchantement: le crime, l'exécution capitale, la poésie, l'orgasme, l'homosexualité; en chaque cas nous retrouverons le paradoxe de l'avant et de l'après, l'épanouissement et la retombée, une vie mise sur une seule carte, le jeu de l'éternel et de la fugacité. (...) Si la métamorphose est une mort, la mort et le plaisir sont des métamorphoses.<sup>4</sup>

Une incessante projection dans le monde illusoire devient pour Genet nécessité et réalité. Il ne se complaît que dans une ambiance de mort. Il est donc mort à la vie.

Selon Sartre, Genet fait preuve d'un véritable héroïsme. Il est héros d'abord parce qu'il s'oppose à l'ordre normal. Il

---

<sup>3</sup>Ibid., p. 10.

<sup>4</sup>Ibid., p. 12.

est saint par conséquent puisqu'à cette époque il s'est entièrement voué au crime. Mais "le Saint, lui aussi, est un mort; dans ce monde, il n'est plus au monde."<sup>5</sup> Il s'en suit alors que Genet dans "un long suicide ostentatoire" adore le péché au lieu de Dieu.<sup>6</sup> Dans la réalisation de son être "il devient son propre ciel."<sup>7</sup> Ce sacrifice et cette sanctification se retrouvent nécessairement reflétés dans son oeuvre. Dans chacune de ses pièces, comme nous le verrons plus tard, une immolation nécessaire à la réalisation d'un rêve, domine l'action. Sartre écrit encore:

L'oeuvre de Genet ressemble à ces sacrifices symboliques qui, dans les religions qui s'humanisent, remplacent les sacrifices humains. Tout y est: l'officiant, le public, un cadavre en effigie, tout sauf le sang: un faux assassin, vrai condamné à mort, du haut de l'échafaud, fait la haute confession de ses forfaits. Tous les livres de Genet, dans tous les sens du terme devraient s'appeler 'Exécution capitale.'<sup>8</sup>

Pour éclaircir le sens de la mort chez Genet, il faut préciser certaines expressions de Sartre: 'cadavre en effigie,' 'faux assassin,' 'vrai condamné à mort,' et exécution capitale.' Il faut aussi expliquer l'absence de sang.

---

<sup>5</sup>Ibid., p. 189.

<sup>6</sup>Ibid., p. 190.

<sup>7</sup>Ibid., p. 384.

<sup>8</sup>Ibid., p. 449.

Ce n'est peut-être pas tant la mort que le condamné à mort qui fascine Genet. Il porte un grand respect à l'assassin, adorant en lui l'être qui s'est fait dieu et destin. Dans Haute Surveillance, il est clair que les assassins Yeux-verts et Boule-de-neige sont déifiés. Ils ont percé le voile d'un mystère; ils ont accédé à un plateau de connaissance que seuls certains élus sont appelés à connaître. Dans la hiérarchie des paria, le meurtrier est roi. Sa fascination pour le meurtrier se montre dans plusieurs de ses romans. Nous lisons dans Pompes funèbres:

Si le seul péché --le mal selon le monde-- est de donner la mort, il n'est pas surprenant que le meurtre devienne l'acte symbolique du mal et qu'en face de lui instinctivement on recule. On ne s'étonnera donc pas si je voulais me faire aider dans mon premier meurtre. La déclaration de guerre m'enthousiasma. Mon heure était arrivée. Je pouvais tuer un homme sans danger, je saurais ce que l'on tue en soi; après avoir tué, ce qu'est le remords. Sans danger, je veux dire sans danger de la réprobation sociale, sans la mise à l'écart de qui détruit la vie. Enfin, j'allais faire le premier geste décisif pour ma liberté.<sup>9</sup>

Le meurtre pour Genet est une affirmation de la liberté. Il a aussi la valeur d'établir entre l'assassin et l'assassiné une entente supra-réelle. Dans Querelle de Brest, il dit "un homme qu'on a tué est plus vivant que vivant."<sup>10</sup> La vision de l'homme qui a tué est soudain élargie. Nous trouvons encore dans Notre-Dame-des-fleurs l'affirmation suivante:

---

<sup>9</sup>Jean Genet, Oeuvres complètes, v. 3, Paris: Gallimard, 1953, pp. 67-68.

Déjà l'assassin force mon respect. Non seulement parce qu'il a connu une expérience rare, mais qu'il s'érige en dieu, soudain, sur un autel, qu'il soit de planches basculantes ou d'air azuré. Je parle, bien entendu, de l'assassin conscient, voire cynique, qui ose prendre sur soi de donner la mort sans en vouloir réferer à quelque puissance d'aucun ordre, car le soldat qui tue n'engage pas sa responsabilité, ni le fou, ni le jaloux, ni celui qui sait qu'il aura le pardon; mais bien celui que l'on dit réprouvé, qui, en face que de soi-même, hésite encore à se regarder au fond d'un puits où, pieds joints, en un bond d'une risible audace, il s'est curieux prospecteur, lancé. Un homme perdu.<sup>11</sup>

Et dans Miracle de la rose, il dit de Harcamone qui avait tué le gardien:

C'est du fond de cette cellule, où je l'imagine pareil à un Dalaï-Lama invisible, puissant et présent, qu'il mettait sur toute la Centrale, ces ondes de tristesse et de joie mêlées. C'était un acteur qui soutenait sur ses épaules le fardeau d'un tel chef-d'oeuvre qu'on entendait des craquements. Des fibres se déchiraient. Mon extase était parcourue d'un léger tremblement, d'une sorte de fréquence ondulatoire qui était ma crainte et mon admiration alternées et simultanées.<sup>12</sup>

Genet vit dans le souvenir des morts; il vit dans leur odeur et dans la perspective de la sienne, il joue une constante mascarade macabre. De cette feinte voulue et perpétuelle, il dit dans

Notre-Dame-des-fleurs:

---

<sup>11</sup>Genet, op. cit., v. 1, 1951, p. 54.

<sup>12</sup>Ibid., p. 217.

Je raffole des travestis. Les amants imaginaires de mes nuits de prisonnier sont quelquefois un prince --mais je l'oblige à vêtir la défroque d'un gueux-- ou quelquefois une gouape à qui je prête des habits royaux; ma plus grande jouissance je l'éprouverai peut-être lorsque je jouerai à m'imaginer l'héritier d'une vieille famille italienne, mais l'héritier imposteur, car mon véritable ancêtre serait un beau vagabond, marchant pieds nus sous le ciel étoilé, qui, par son audace, aurait pris la place de ce prince Aldini. J'aime l'imposture.<sup>13</sup>

Dans ce même ouvrage qui date de 1942, écrit alors qu'il était détenu à Fresnes, s'annoncent les instructions qu'il donnera en 1946 pour la représentation des Bonnes.

S'il me fallait faire représenter une pièce théâtrale, où des femmes auraient un rôle, j'exigerais que ce rôle fût tenu par des adolescents, et j'en avertirai le public grâce à une pancarte qui resterait clouée à droite ou à gauche des décors durant la représentation.<sup>14</sup>

Genet fait toujours semblant d'être un autre, tout comme ses personnages. Il aspire à une autre condition. C'est lui le grand imposteur. Héros de la lâcheté parce qu'il n'a pas poursuivi sa route maléfique jusqu'au bout, homme à la fois célèbre et raté, Genet est le faux assassin que l'on retrouve dans son théâtre. Ne pourrait-on donc conclure que le factice est devenu un factice artificiel et que l'imposture voulue est devenue une imposture étudiée? Dans son rêve, Genet demeure conscient; conscient du dénoue. Et, l'inévitable réalisation de son rêve est toujours le

---

<sup>13</sup>Ibid., p. 119.

<sup>14</sup>Ibid., p. 119.



moment où paraît la mort.

La première version des Bonnes a été jouée au Théâtre de l'Athénée en 1946. La deuxième en 1954 au Théâtre de la Huchette. C'est de la première qui est couramment imprimée maintenant qu'il sera question dans cette étude.

Deux bonnes, esclaves de leur servitude mêlée de haine et d'amour, nourrissent l'envie de tuer leur maîtresse, objet de leur haine amoureuse et de leur ressentiment. Dans l'absence de Madame, Solange prend le rôle de Claire, sa soeur. Claire joue le rôle de Madame. Elles répètent une pièce dont les thèmes tragiques sont exprimés dans quatre dramatisations qui toutes ont leur dénouement dans la mort. Déjà Genet nous a donné Les Bonnes: c'est une représentation fictive d'un vrai drame: première pièce. La deuxième est la répétition de cette pièce par les bonnes. La troisième pièce est celle que les bonnes jouent entre elles. Le quatrième jeu qui se rapproche le plus du vrai drame est celui qu'elles jouent à la place du vrai meurtre de Madame. Celui-là est le suicide des bonnes.

Une victime doit être immolée: c'est l'action principale de la pièce. Tout le mouvement de la pièce tend vers le sacrifice qui est célébré selon un rituel qui évoque la messe noire.

De nombreux détails mettent en relief le caractère cérémonial du sacrifice à venir. D'abord, Genet indique dans les indications scéniques: "Des fleurs à profusion." Ce détail est renforcé à

plusieurs reprises. Claire jouant Madame lance à Solange qui joue Claire: "Vous m'écrasez sous vos prévenances, sous votre humilité, sous les glaïeuls et le réséda. (...) Il y a trop de fleurs. C'est mortel."<sup>15</sup> La victime sera "écrasée" mais avec goût, sous un tapis fleuri. Nous savons que le glaïeul est souvent considéré comme une fleur funèbre. Madame à son tour dira plus tard:

Un beau jour je m'écroulerai morte sous  
vos fleurs. Puisque c'est mon tombeau  
que vous préparez, puisque depuis quelques  
jours vous accumulez dans ma chambre des  
fleurs funèbres!<sup>16</sup>

D'autres symboles relèvent du sacre. Le lieu de l'immolation est non seulement fleuri mais élégant. Tout doit être propre. Madame-Claire dit à Claire-Solange: "Quand comprendras-tu que cette chambre ne doit pas être souillée?"<sup>17</sup> Pour mieux souligner le caractère immaculé de la chambre où se déroule le rite, Genet y juxtapose les descriptions les plus déprimantes qui témoignent de la condition des bonnes. Il s'agit donc du "rot de l'évier," des "gants de cuisine," de "la soupente," des "odeurs de fauve et de mansarde," du "contact immonde," et le tout se résume ainsi: "Tout ce qui vient de la cuisine est crachat."<sup>18</sup>

<sup>15</sup>Jean Genet, Les Bonnes, Paris: L'Arbalète, 1963, p. 15.

<sup>16</sup>Ibid., pp. 54-55.

<sup>17</sup>Ibid., p. 13.

<sup>18</sup>Ibid., p. 14.

A l'exigence de pureté s'ajoute le caractère liturgique de l'endroit. Il y a une allusion à "l'autel" où se passera le drame. Puis Madame dit aux bonnes: "Vous m'élevez un reposoir."<sup>19</sup> Il y a même un calice duquel l'officiant-victime boira le tilleul sucré de dix cachets de gardénal. Madame inconsciente dira: "Du tilleul! Versé dans le service de gala! Et pour quelle solennité!"<sup>20</sup> A la fin de la pièce lorsque Claire boit le tilleul léthal, c'est elle qui dit à Solange: "Donne. Et tu l'as versé dans le service le plus riche, le plus précieux."<sup>21</sup>

Les vêtements conviennent au rite aussi. Claire-Solange dit à Madame-Claire: "Madame portera ce soir la robe de velours écarlate."<sup>22</sup> Elle rejette la robe blanche car le blanc est la couleur de l'innocence et de la pureté. Elle rejette aussi le noir car c'est la couleur du deuil. Il lui faut le rouge, couleur du sacre. Dans cet appareil, Madame sera prête à l'immolation. Il y a un détail très intéressant à relever. Madame qui aurait dû revêtir la robe rouge la donne à Claire: c'est là le comble de l'ironie car c'est bien Claire qui sera immolée! Et, par ce geste aussi, Genet, dans la vraie tradition classique, annonce

---

<sup>19</sup>Ibid., p. 54.

<sup>20</sup>Ibid., p. 74.

<sup>21</sup>Ibid., p. 93.

<sup>22</sup>Ibid., p. 16.

le dénouement.

Une atmosphère funèbre enveloppe la scène. D'abord nous notons dans les indications scéniques: "C'est le soir." Puis, à plusieurs reprises les personnages font observer la lourdeur du temps, "une lourdeur qui tue."<sup>23</sup> Une autre fois les bonnes disent: "On étouffe."<sup>24</sup> Elles se plaignent aussi d'une extrême lassitude.

Mais bien plus important que les signes extérieurs, est le mouvement des passions refoulées qui tendent vers la consommation de ce sacrifice à venir.

Toutes les trois femmes sont tour à tour ces "cadavres en effigie" dont parlait Sartre. Madame, traquée et poursuivie par les bonnes porte en elle la mort jusqu'au moment où par son brusque départ qui élimine la possibilité de son meurtre, il y a transfert du spectre de la mort aux bonnes elles-mêmes. Elles deviennent cadavres en effigie car si Claire en buvant le tilleul se suicide, Solange elle aussi invite la mort car elle sait qu'elle ira au bagne. Nous verrons plus tard sa réaction.

Il y a aussi "faux assassinat" par le fait que les bonnes ratent leur coup: l'assassinat de Madame et parce que meurtre et suicide ne sont jamais confirmés. Le rideau tombe avant qu'on ne puisse constater la mort de Claire: comment jamais savoir

---

<sup>23</sup>Ibid., p. 27.

<sup>24</sup>Ibid., p. 42.

alors si elle ait vraiment mis le gardénal dans le tilleul?  
 Deux fois déjà, Solange avait essayé d'étrangler Madame-Claire  
 aussi bien que Madame mais elle n'a jamais eu le courage d'aller  
 au bout. On a aussi des doutes quant à Claire: c'est elle qui  
 --est-ce accident?-- trahie par le récepteur décroché du télé-  
 phone d'où elle avait entendu la nouvelle, annonce le retour de  
 Monsieur à Madame!

En ce qui concerne l'absence de sang que nous avons mentionné  
 plus haut, sa présence aurait ajouté des détails trop réels à une  
 action-rêve, action-illusion, d'autant plus qu'il a été suggéré  
 qu'il s'agit peut-être de faux-crime. D'ailleurs, sang impliquerait  
 souiller et l'atmosphère de mystère serait alors détruite. Cela  
 dépasserait les bornes de l'illusoire. Le mot mystère peut sug-  
 gérer l'idée de vaudou ou autre, mais ce n'est pas cela qui inté-  
 resse Genet, du moins dans Les Bonnes.

Le désir de possession totale est le noeud de cette pièce  
 qui n'est qu'un drame de haine et d'amour: Madame en est l'objet.  
 La jalousie, mêlée elle aussi de haine et d'amour, pousse Claire  
 à contrefaire l'écriture de Madame dans le but de dénoncer à la  
 police, Monsieur, l'amant de Madame. Elles ne veulent pas partager  
 Madame avec Monsieur. L'absence de Monsieur facilite le strata-  
 gème des bonnes. Elles peuvent mieux méditer sur le meurtre de  
 Madame et avec ce meurtre, infliger une punition à Madame et réa-  
 liser aussi leur besoin de possession totale. Madame morte,  
 Monsieur ne pourrait pas l'avoir mais les bonnes l'auraient toute

à elles car par le meurtre elles seraient à jamais liées à son souvenir par le remords et par la réalisation de possession totale dans la mort.

Il y a dans la pièce un sadisme latent qui est encore plus équivoque car ce n'est pas tant Madame qui est l'objet à la fois haï et aimé mais Claire, plus douce que Solange. Dans un moment de lucidité, Claire dit à Solange: "C'est moi que tu vises à travers, Madame, c'est moi qui suis en danger."<sup>25</sup> Et Solange de répondre:

Oui, j'ai essayé. J'ai voulu te délivrer. Je n'en pouvais plus. J'étouffais de te voir étouffer, rougir, verdir, pourrir dans l'aigre et le doux de cette femme. Tu as raison, reproche-le-moi. Je t'aimais trop. Tu aurais été la première à me dénoncer si je l'avais tuée. C'est par toi que j'aurais été livrée à la police.<sup>26</sup>

La mort est donc une libération mais elle est aussi le moyen le plus sûr pour Solange d'absorber Claire pleinement et totalement. Claire lui appartiendra pour toujours dans la mort. Solange peut aussi par là lui offrir le plus grand don amoureux possible: sa vie. Elles seront alors réunies dans la mort.

Plus Solange est consciente de la situation, plus elle s'exalte. Ayant décidé le geste fatal, Solange s'apprête pour la danse

---

<sup>25</sup>Ibid., p. 40.

<sup>26</sup>Ibid.

de la mort. Elle dit à Claire: "En place pour le bal."<sup>27</sup> Ne sachant plus à qui elle s'adresse, elle dit à sa soeur:

La mort est présente et nous guette!  
 (...) Je vais avec vous peut-être  
 découvrir le moyen le plus simple, et  
 le courage, Madame, de délivrer ma  
 soeur et du même coup me conduire à la  
 mort.<sup>28</sup>

Mais elle ne se trompe qu'à moitié en jetant Claire par terre et elle lance: "Enfin! Madame est morte! étendue sur le linoléum... étranglée par les gants de la vaisselle."<sup>29</sup> Car, par un faux assassinat, Solange prive Madame de leur présence et les libère toutes deux.

Même avant de commettre l'acte, Solange récite l'après-meurtre. Elle imagine le bourreau qui l'accompagne, un bel enterrement, une grande pompe.

C'est une absorption totale. Claire lui chuchotte:

Solange, tu me garderas en toi.  
 Personne ne saura au bain que je  
 t'accompagne en cachette. Et sur-  
 tout, quand tu seras condamnée, n'ou-  
 blies pas que tu me portes en toi.<sup>30</sup>

Exaltée par cette idée, Solange ordonne à Claire de boire le tilleul, ce qu'elle fait, et la pièce se termine sur les instructions scéniques suivantes: "Elle prend la tasse et boit cependant

<sup>27</sup>Ibid., p. 84.

<sup>28</sup>Ibid., p. 85.

<sup>29</sup>Ibid., p. 86.

<sup>30</sup>Ibid., p. 91.

que Solange, face au public, reste immobile, les mains croisées comme par des menottes."<sup>31</sup>

Haute Surveillance, jouée pour la première fois en 1949, n'est que la version théâtrale d'un thème qui paraît dans tous les romans de Jean Genet: celui qui fait du meurtrier un dieu. Il y a même une soigneuse définition des degrés de sanctification parmi les meurtriers.

Il serait difficile de trouver une appréciation de la pièce plus éloquente que celle de Leonard Pronko:

Yeux Verts est le personnage-pivot de la pièce, et la figure centrale dans les vies des deux autres prisonniers qui partagent sa cellule; l'efféminé Maurice, qui l'aime, c'est très clair, et le dur, Lefranc, qui, malgré son indifférence feinte pour Yeux Verts, provoque le dénouement en tuant Maurice dans un effort désespéré pour imiter, et par suite devenir, le meurtrier qu'il admire. Yeux Verts, magnifiquement beau et indifférent, figure le Christ dans cette messe invertie, où Lefranc joue le rôle de prêtre et Maurice celui de la victime du sacrifice. Au-delà de la cellule fermée, présence puissamment évoquée par Lefranc et par Yeux Verts, se trouve le dieu invisible: Boule-de-Neige, le nègre massif condamné à mort, sauvage déité noire du Mal dont le crime est plus grand que celui d'Yeux Verts, parce qu'il était plus nécessaire et plus clairement désiré.<sup>32</sup>

D'après Pronko, il est clair qu'il s'agit d'une exaltation de l'idée de meurtre. Toute l'action tend vers la mort. Dès le dé-

---

<sup>31</sup>Ibid., p. 93.

<sup>32</sup>Leonard C. Pronko, Théâtre d'avant-garde, tr. Marie-Jeanne Lefèvre, Paris: Denoël, 1963, pp. 176-177.



but, ils sont tous condamnés à mort. Boule-de-Neige et Yeux Verts l'étaient déjà. A la fin de la pièce, Maurice est mort et Lefranc est un mort à l'état potentiel puisqu'il sera condamné à mort pour le meurtre de Maurice.

Considérons respectivement les quatre meurtriers, Maurice est inconséquent mais Lefranc pourrait être en quelque sorte le reflet de Jean Genet: il a tué mais il n'a pu atteindre le niveau de sainteté voulue dans le meurtre. Le sien n'était ni gratuit, ni inspiré.

Quoique la pièce soit de composition très simple, on y retrouve certains éléments des Bonnes. Il y a chez Lefranc le même désir de jalouse possession amoureuse que chez les bonnes: c'est une absoption voulue. C'est pour cela qu'il ne peut résoudre son dilemme que dans la mort. Il tue Maurice non pour arriver à devenir l'unique compagnon de cellule de Yeux Verts, mais parce qu'il veut être condamné à mort de façon à pouvoir rejoindre Yeux Verts dans la mort. Lefranc sait aussi qu'il ne pourra pas obtenir les attentions et l'admiration de Yeux Verts ici-bas, dans la cellule. C'est dans la mort où sera réalisée sa grandeur qu'il lui faudra chercher.

Dans Le Balcon, le thème de la mort est beaucoup plus marquée que dans Haute Surveillance et se présente sous un jour beaucoup plus complexe.

Dans une discussion avec Irma, la patronne du bordel, Carmen, sa protégée, dit "Entrer au bordel, c'est refuser le monde."<sup>33</sup> Le bordel est donc un cloître où se sont retirés tous ceux qui cherchent dans le transport mystique, à réaliser leurs rêves. Dans ce bordel, il y a trente-huit salons et de la variété des décors de ces salons, Carmen dit aussi "Les scénarios sont tous réductibles à un thème majeur... la mort."<sup>34</sup>

Pronko a remarqué ceci:

Le théâtre de Jean Genet est un théâtre de révolte exprimée en termes de cérémonie, dans lequel la mort joue un rôle prédominant, non seulement dans l'utilisation évidente des cellules de condamnés, des meurtres, tombes et catafalques, mais dans l'effet annihilant de ce jeu de miroirs où la réalité se reflète par intermittences jusqu'à ce qu'elle atteigne presque le point d'invisibilité.<sup>35</sup>

C'est justement dans Le Balcon que nous trouvons aussi ce jeu de miroirs qui s'évanouit dans l'invisibilité.

Dans sa préface à la pièce intitulée Comment jouer Le Balcon, Jean Genet répète à plusieurs reprises qu'il cherche à confondre le vrai et le feint. Dans Le Balcon, où est la différence entre illusion et réalité? Il répond "Il faut tenir l'équivoque jusqu'à la fin."<sup>36</sup> Et il conclut:

<sup>33</sup> Jean Genet, Le Balcon, Paris: L'Arbalète, 1962, p. 88.

<sup>34</sup> Ibid., p. 186.

<sup>35</sup> Pronko, op. cit., pp. 187-188.

<sup>36</sup> Genet, Le Balcon, p. 7.

Encore une chose: ne pas jouer cette <sup>37</sup> pièce comme si elle était une satire de ceci ou de cela. Elle est, --elle sera donc jouée comme-- la glorification de l'Image et du Reflet. Sa signification-- satire ou non-- apparaîtra seulement dans ce cas.<sup>37</sup>

Ce n'est pas principalement pour assouvir leurs besoins physiques que les clients (les "visiteurs") viennent au Balcon. C'est plutôt pour subir des métamorphoses de personnalités dans lesquelles l'illusion risque de devenir la réalité et où il n'y a de vraie solution que dans la mort.

Il y a dix-huit tableaux et déjà dans le premier tableau, le premier visiteur qui joue à l'Evêque dit:

Ornements, dentelles, par vous je rentre en moi-même. Je reconquiers un domaine. J'investis une très ancienne place forte d'où je fus chassé. Je m'installe dans une clairière où, enfin, le suicide est possible. Le jugement dépend de moi et me voici face à face avec la mort.<sup>38</sup>

Dans les recoins de l'être, il s'enfouit, trouvant dans la métamorphose la mort du client et la naissance de l'Evêque. Le sien n'est pas un cas isolé car le Juge dira de lui-même et de la Voleuse qu'il condamne: "Je suis mort. J'habite cette région de l'exacte liberté. Roi des enfers, ce que je pèse, ce sont des morts comme moi. C'est une morte comme moi."<sup>39</sup> Puis, le Général,

---

<sup>37</sup>Ibid., p. 10.

<sup>38</sup>Ibid., p. 24.

<sup>39</sup>Ibid., p. 35.

s'adressant à la fille qui joue à la Jument, jouant lui-même à une vraie mort héroïque:

...proche de la mort... où je ne serai rien, mais reflétée à l'infini dans ces miroirs, que mon image... Tu as raison, peigne ta crinière. Etrille-toi. J'exige une pouliche bien habillée. Donc, tout à l'heure, à l'appel des trompettes, nous allons descendre --moi te chevauchant-- vers la gloire et la mort, car je vais mourir. C'est bien d'une descente au tombeau qu'il s'agit...<sup>40</sup>

Mais la mort ne se borne pas à la métamorphose des clients. Elle trouve aussi son expression dans une extinction plus permanente.

L'ironie est que les divagations des visiteurs sont coupées par des crépitements de mitrailleuses car dehors il y a la vraie mort. Tous accourent au bordel pour apprendre à lui faire face. Irma sait qu'au dehors c'est vrai car elle dit "La mort --la vraie, définitive-- est à ma porte, elle est sous mes fenêtres..."<sup>41</sup> A ce moment on entend un nouveau crépitements de mitrailleuse. Irma s'accommode de l'idée de la vraie mort avec la même exaltation qu'à l'illusoire. Elle dit des révoltés:

Ils songent surtout à nous assassiner. Nous aurons donc une belle mort. (...) Elle sera terrible et somptueuse. Il est possible qu'on force mes salons, qu'on brise les cristaux, qu'on déchire les brocards, et qu'on nous égorge... (...) Leur fureur s'exalte de se savoir sacrilège. Casqués, bottés, en casquette

---

<sup>40</sup>Ibid., p. 55.

<sup>41</sup>Ibid., p. 82.

et débraillés, ils nous feront crever par le fer et le feu. Ce sera très beau, nous ne devons pas désirer une autre fin...<sup>42</sup>

C'est comme si pour supporter la réalité les êtres devaient continuer à jouer jusqu'à la fin. Ainsi Irma se prépare vraiment et inconsciemment à la vraie mort où l'illusion ne sera plus nécessaire!

La mort est exaltée à tous les niveaux dans la pièce. Elle y est l'objet d'un vrai culte. En parlant de ces trente-huit salons, Irma dit du salon de la Mort:

Le plus beau de tous, parure définitive, couronne de l'édifice --si sa construction est un jour achevé-- je parle du salon funéraire orné d'urnes de marbre, mon salon de la Mort Solennelle, le Tombeau! Le salon mausolée...<sup>43</sup>

Il ne peut jamais être assez beau pour une occasion telle que la mort et il devra rester inachevé jusqu'au jour où il pourra accueillir le mort qui lui permettra de remplir son ultime fonction. Ce qui aura lieu juste avant la fin de la pièce.

Une liaison réelle avec le monde extérieur est nécessaire pour mettre en relief l'antagonisme du vrai et du faux qui par suite éclaircira la distinction entre les morts-métamorphoses et les morts vraies. Chez Genet, cela se fait à des niveaux différents. Il y a d'abord et surtout un intéressant triangle qui rappelle les

---

<sup>42</sup>Ibid., pp. 83-84.

<sup>43</sup>Ibid., p. 79.

Bonnes et Haute Surveillance. Cependant, la polarité n'est pas la même. Le schéma suivant illustre et explique tout:

Georges  $\longleftrightarrow$  Irma  $\longleftrightarrow$  Carmen

Irma aime Georges, le Chef de la Police qui essaie de se rejoindre dans le monde dehors. Irma aime Carmen qui elle aussi résiste à l'affection d'Irma. Carmen est reliée au monde extérieur par sa fille. Irma, évidemment, essaie de convaincre Carmen qu'elle ne pourrait être plus proche de sa fille que la sachant morte. Ici, même reflet de possession totale que l'amour rencontre dans la mort. Pour Genet, la métamorphose est une mort peut-être plus belle que la vraie. Irma tente de garder Carmen auprès d'elle en lui offrant le rôle de Sainte Thérèse: "Je t'offre la plus splendide des morts...."<sup>44</sup> Mais Carmen qui a déjà été la Sainte Vierge et qui s'est maintenant retirée du champ actif pour faire la comptabilité d'Irma, refuse et continue de lui opposer un visage hostile.

Lorsqu'arrive enfin le Chef de la Police, il résume ainsi la situation:

La révolte est tragique et joyeuse contrairement à cette maison où tout s'écroule dans la mort lente. Donc, je joue ma chance aujourd'hui même. Cette nuit je serai dans la tombe ou sur le socle.<sup>45</sup>

---

<sup>44</sup>Ibid., p. 85.

<sup>45</sup>Ibid., p. 98.

Il veut rester au dehors pour tenter de devenir un héros. Mais il ne le sera pas car c'est un lâche. Constatant sa défaite, il décide de jouer le rôle de héros dans le Balcon. Ce jeu n'est en réalité qu'une mort rituelle car pour accéder au rang de Héros, il doit mourir. Effectivement, sa comédie le mène au suicide.

Il y a encore des reflets de la personnalité de Genet dans le rôle du Chef de la Police qui est le rôle le plus important. Il n'est pas satisfait de son sort. Il souffre d'un complexe d'infériorité parce que dans l'enceinte du Balcon, personne ne demande à jouer le rôle du Chef de la Police. C'est donc qu'il n'a inspiré personne. C'est un raté. Il rêve:

Irma, ma fonction me pèse. Ici, elle  
m'apparaîtra dans le soleil terrible du  
plaisir et de la mort. (Rêveur) De la  
mort...

Irma: Il faut tuer encore, mon cher  
Georges.<sup>46</sup>

Mais il lui faudra bien tuer pour se trouver et ceci il ne le fera jamais. Pourtant, il veut que la nation lui élève un tombeau. Quand il demande à Carmen ce qu'elle pense de cette idée, elle répond: "...vous voulez confondre votre vie avec de longues funérailles, Monsieur."<sup>47</sup> Et c'est bien le destin qu'il élit car il ira s'emmurer dans le Tombeau dans l'espoir que le reflet de son

---

<sup>46</sup>Ibid., p. 102.

<sup>47</sup>Ibid., p. 104.

souvenir soit chez la populace, celle de Héros.

Il y a encore d'autres contradictions qui mettent en relief l'équivalence de la vraie mort et de la mort fictive: la métamorphose. La révolte qui avait toujours gardé son vrai caractère devient soudain un jeu aussi. Elle rentre dans le domaine de l'illusoire quand, vers la fin, les habitués du Balcon sont obligés de jouer leur rôle face au monde. Réalité et illusion se confondent alors totalement. Un dénommé Arthur qui devait jouer le soir-même le rôle de cadavre, est tué par une balle qui a traversé la vitre du Balcon. Chantal aussi, une des filles du Balcon qui l'a trahi pour se retrouver au dehors, est atteinte et meurt.

La révolution pénètre aussi dans l'établissement. L'un des tableaux nous montre toute la compagnie du Balcon dans le salon de la Mort Solennelle qui est presque détruit et le vrai cadavre d'Arthur y gît. Le vrai et le faux sont tout à fait confondus.

L'Envoyé de la vraie Reine opère encore une autre transition entre le monde extérieur et celui du Balcon. C'est lui qui vient demander aux faux Juge, Evêque et Général de jouer de vrais rôles et à Irma, de remplacer la vraie Reine, celle-ci et ses ministres ayant trop peur de le faire. Par cet artifice, on espère rétablir la paix.

Genet fait tenir à l'Envoyé un langage un peu précieux qui a aussi pour but de confondre le vrai avec le faux. L'état où se trouve la Reine n'est jamais clairement expliqué. Si elle n'est



pas déjà morte, elle médite sans doute sur la mort car Genet la représente brochant un mouchoir dont les quatre coins sont ornés de têtes de pavots et dont le centre est décoré d'un cygne, immobile, figé; symboles traditionnels de la mort.

Vers la fin lorsque le faux Evêque, le faux Juge et le faux Général essaient de jouer pour de vrai, ils travaillent tous à la gloire du Mausolée dans le Balcon! L'Evêque bénit le plus de morts possibles, le Juge condamne aux travaux forcés plutôt qu'à mort de façon à ce qu'il y ait des hommes pour travailler au Mausolée et le Général prête ses soldats pour qu'ils surveillent la tombe. La Reine préside au projet. C'est le tombeau qu'elle prépare pour le Héros, Georges, le Chef de la Police. Par cette mort, Irma pourra réaliser son rêve: posséder Georges, ne fut-ce que par le souvenir, et de son côté, Georges réalise le sien: il deviendra Héros.

Les personnages jouant des rôles se rendent compte que les ayant assumés, ils ne peuvent retrouver leur personnalité car ils doivent maintenant remplir les fonction qu'ils ont choisies. C'est la mort de leur rêve.

Le Chef de la Police, n'ayant ni perdu ni trouvé son identité parce que personne n'a encore demandé de jouer son rôle dans le Balcon, ne comprend pas encore la Mort. Il cherche à s'identifier à la puissance. C'est pourquoi il veut être représenté par un

phallus géant. Il commence à se comprendre quand Roger, le plombier, chef des révolutionnaires vient au Balcon pour jouer le rôle du Chef de la Police, à la recherche de l'image de celui qu'il voudrait être: le Héros. Mais Roger est un raté aussi. Il se châtre, alors, pour symboliser son impuissance. Le vrai Chef de la Police peut mourir maintenant: il s'emmure dans son Mausolée.

Mais Roger était entrée dans le Mausolée déjà avant, cherchant à retrouver l'image du Héros. Carmen, moqueuse morbide, lui assure que dans le Mausolée il n'y a pas moyen de faire d'erreurs: "Vous êtes mort, ou plutôt... vous n'arrêtez pas de mourir et... votre image, comme votre nom, se répercute à l'infini."<sup>48</sup> Sur l'invitation de Carmen à retourner au monde, une fois révolue l'heure payée, il refuse. Il veut conduire son personnage jusqu'à la pointe de ce destin qui est aussi le sien. C'est alors qu'il se châtre pour exprimer que l'homme est impuissant.

Le vrai Chef de la Police n'a donc qu'une alternative: mourir puisque son image vivante a été châtrée et qu'il ne peut retrouver le vrai héros que dans la mort.

Quel est donc notre sort sinon d'être toujours à la recherche de notre être véritable? Nous ne le trouvons que dans la mort, ou parfois, selon Genet, dans la métamorphose: la mort d'un être et la naissance d'un autre qui lui aussi est mort puisqu'il n'est pas vrai.

La même ambiguïté d'identités existe dans Les Nègres, pièce écrite en 1957 et créée en 1959. Des nègres y jouent les rôles des blancs. Il y a aussi, comme dans les autres pièces de Genet, une piécette surimposée à la pièce principale: la vie est un jeu. Ainsi, la victime blanche qui était une vieille femme à l'origine, devient dans la reconstitution de la pièce, une belle femme.

Ce qui nous intéresse le plus ici c'est que toute l'action de la pièce est centrée sur le catafalque d'une blanche tuée par les nègres. La pièce entière est une danse de mort; elle débute et se termine avec un menuet de la troupe que dansent tous les acteurs. Les acteurs-personnages jouent autour de ce catafalque un jeu simulant le rite-vaoodoo de la mort. Le dialogue suggère le chant funèbre et le récit-pantomime du meurtre est comme un psaume.

Le catafalque de la blanche n'est que le symbole visible du meurtre psychique des nègres car sous le drap blanc, il n'y a que deux chaises. Une exécution plus massive prend place lorsque la troupe nègre représente le meurtre des blancs; ce qui témoigne, évidemment, de la haine d'une classe opprimée pour l'opprimeur. Le symbole de la mort dans ce cas, est différent de ceux que nous avons examinés dans les trois pièces précédentes. Mais le thème de la haine de classes est le même dans Les Bonnes et dans Haute Surveillance.

Genet complique encore l'action en y juxtaposant le récit de l'exécution par un nègre d'un nègre qui a trahi. Ceci élargit le cadre de la pièce car il s'ajoute à l'antagonisme racial un autre reflet de haine et d'inégalité, cette fois-ci entre les nègres.

L'instinct destructeur dont Ionesco a fait grand cas est manifesté dans Les Nègres: le terme de la violence est la mort. Les nombreuses métaphores funèbres sont donc bien justifiées et dans l'oeuvre de Genet, leur nombre ne fait que croître. Si l'action des Nègres, centrée sur un catafalque symbolique, son explosion en une exécution massive, semblent précisément si sombre, celle des Paravents le sera encore plus car presque tous les acteurs incarnent des rôles de morts.

La multiplication des images mortuaires n'est ni l'indice d'une préoccupation funèbre plus intense, ni non plus une marque d'excellence chez l'auteur. Les Nègres et Les Paravents offrent respectivement de splendides éléments théâtraux. Toute la pensée de Genet était déjà exprimée dans les trois premières pièces que nous avons commentées. De plus, ces pièces sont supérieures et les symboles, moins évidents que dans les deux dernières pièces, sont distinctement meilleurs.

Les Paravents, de 1961, relève encore une fois de plus du social. Il s'agit d'infortunés Algériens, menant une mort vivante.

Un à un ces proscrits de la société meurent et sur des scènes surimposées à la principale, les morts siègent, contemplant les vivants qui n'en finissent pas de mourir.

La mise en scène pour Les Paravents est frappante. Le fond et les côtés de la scène sont constitués par de hautes planches inégales, et noires. Celles-ci soutiennent plusieurs plates-formes à des niveaux différents où se rangeront les morts qui scruteront d'en haut leurs confrères. Les entrées en scène sont ménagées à l'aide de paravents montés sur des roulettes caoutchoutées. Des objets et les paysages nécessaires à la mise en scène y sont peints. Il y aura toujours au moins un objet réel auprès du paravent pour mieux marier l'élément du réel et sa représentation; reflet du Genet que nous connaissons déjà.

La pièce comprend dix-sept tableaux. Il est à propos de noter que dans le premier tableau --et aussi le sixième-- les objets peints sur les paravents sont: un palmier et un tombeau arabe. Au huitième tableau, il y a non seulement un tombeau peint sur l'un des cinq paravents mais aussi un cimetière et un cyprès. Au seizième tableau, l'action se déroule autour du cadavre d'une femme.

Etant donné le dramatis personae d'une centaine de personnes et l'action diffuse de la pièce, faire un résumé de l'intrigue serait impossible dans les limites de cette thèse. Il suffit de réaffirmer le caractère social de la pièce: dans la pénombre algérienne grouille dans la misère une multitude. Ils ont toutes les

raisons du monde pour accueillir la mort à bras-ouverts.

L'action se déroule dans une atmosphère peuplée de cadavres entourés de mouches, cancrelats, araignées. Les femmes et les maisons semblent être dans un deuil perpétuel. Il est devenu routinier de pleurer les morts. Les gémissements et les pleurs des femmes deviennent mécaniques. Un des personnages dit "on y enterre à longueur de journée."

Mais les arabes prêtent peu d'attention à ces manifestations de décomposition tant ils y sont habitués et sont tout à fait conscients de l'horreur de leur vie. Dans le bordel, une des filles se compare à un cercueil. Un peu plus tard elle dit qu'elle est "travaillée jusqu'au squelette."

Il y a aussi des expressions frappantes de cette misère. Le personnage de la Mère, par exemple, dit: "Si un homme de vos familles, ou une femme de vos familles, étaient morts sur son grabat, je ne serais pas ici pour le pleurer, mais pour chanter, Mesdames."<sup>49</sup>

Petit à petit, ils meurent tous mais ils continuent à jouer des rôles. Dans un tableau, un acteur joue le rôle d'une bouche: la bouche d'un mort "plein de terre, de racines et de gravier."

Elle parle:

J'étais mort et pas encore enterré. J'appartenais toujours au village. Dans les cheveux, dans la plante des pieds, sur les reins, j'avais encore les mêmes démangeaisons

---

<sup>49</sup>Jean Genet, Les Paravents, Paris: L'Arbalète, 1961, p. 54.

que les hommes et les femmes du village.  
 (...) Malgré tout le poids de la terre,  
 je me sens beaucoup plus léger.<sup>50</sup>

Une autre fois, le fils d'un colon européen tue une arabe qui tombée, se relève, morte, pour invoquer le Mal: la vengeance des arabes. Quelle autre défense adopter?

A la fin de la pièce, il ne reste que des morts sur scène. Ils attendent les principaux, le couple de Saïd et de Leïla qui n'est pas encore là. Où sont-ils, demande-t-on. Et, la réponse est la dernière réplique de la pièce: "Chez les morts." C'est à dire: "Chez les vivants." Puis, les morts s'en vont, emportant leurs paravents.

Genet et Dieu? La religion de Genet ne pourrait exister sans Dieu. Dans Le Journal du voleur, il raconte l'histoire suivante, preuve éloquente du besoin qu'il a d'imaginer une déité à laquelle il puisse opposer son culte.

L'ordre moral ayant son origine dans les préceptes chrétiens, je désirai me familiariser avec l'idée de Dieu: à la messe du matin, en état de péché mortel, je communiais. (...) Refusant d'admettre un Dieu de lumière selon les explications des théologiens, Dieu m'était sensible--ou, plutôt que lui, une écoeurante impression de mystère... (...) Dans l'ombre de l'église, devant le prêtre en chasuble, j'avais peur. Mais puisque les hidalgos agenouillés à côté de moi ne s'écartaient pas de mestloques, puisqu'il recueillaient sur le bout de la langue la même hostie, sachant bien que son pouvoir se manifeste à l'intérieur de notre âme et non ailleurs,

---

<sup>50</sup> Ibid., pp. 73-74.

pour la prendre en flagrant délit d'impos-  
ture et faire d'elle ma complice, je la  
mâchais en l'injuriant mentalement. (...)  
L'idée de Dieu je la nourris dans mes  
boyaux.<sup>51</sup>

Genet est le porte-parole des opprimés. Sa vision est donc une vision tout aussi authentique de la condition humaine que celles de ses confrères peut-être plus orthodoxes que lui. Il est aussi de tous ses contemporains, l'homme de théâtre le plus original et l'un des plus éloquents dramaturges de l'époque.

---

<sup>51</sup>Jean Genet, Journal du voleur, Paris: Gallimard, 1949, pp. 182-183.



## VI

### BECKETT

Dans son étude de quatre dramaturges contemporains, David Grossvogel a intitulé son chapitre sur Samuel Beckett The Difficulty of Dying.<sup>1</sup> Il choisit alors pour l'épigraphe à son article, une citation de Tous ceux qui tombent. D'une petite fille "très étrange et malheureuse" qui avait été confiée aux bons soins d'un de "ces nouveaux spécialistes du mental," Madame Rooney dit: "Il ne lui avait rien trouvé d'anormal, (...) elle n'avait rien. La seule chose qu'elle avait, (...) c'est qu'elle était en train de mourir."<sup>2</sup> Tous les personnages de Beckett sont des êtres conscients de leur mortalité. Grossvogel l'a noté; il appelle toute l'oeuvre "Beckett's cinerarium."<sup>3</sup> Encore une autre fois, il dit de celle-ci "...this macabre farce where dying replaces death..."<sup>4</sup> En effet, dans la galerie des personnages de Beckett, il y a très

---

<sup>1</sup>David Grossvogel, The Blasphemers, The Theater of Brecht, Ionesco, Beckett, Genet, Ithica, N.Y.: Cornell University Press, p. 87.

<sup>2</sup>Samuel Beckett, Tous ceux qui tombent, Paris: Editions de minuit, 1957, p. 68.

<sup>3</sup>Grossvogel, op. cit., p. 131.

<sup>4</sup>Ibid., p. 105.

peu de morts. Le seul suicidé est son premier héros de roman, Murphy, qui déjà alors faisait preuve de l'angoisse existentielle dont souffrent tous les personnages de Beckett. Pour se libérer de la contingence humaine, Murphy s'attachait dans une berceuse à l'aide de sept écharpes et il s'y berçait frénétiquement. Conscient de ses origines, il demande que ses restes, une fois réduits à l'état de cendres, soient vidés dans "the necessary house" puis, la chasse tirée. L'homme, excrément de la terre, créé de cette même terre, rejoint les éléments.

C'est surtout dans Malone meurt que Beckett développe le thème de la mort. Il s'agit d'un monologue de deux cent dix-sept pages. Malone, seul, peut-être alité, ne voit qu'un bras qui de temps en temps lui tend de quoi manger. En attendant sa mort, il raconte des histoires. Le roman débute ainsi: "Je serai quand même bientôt tout à fait mort enfin. Peut-être le mois prochain."<sup>5</sup> Puis, après deux pages de paroles détachées, englouties, où l'histoire de Malone et Malone lui-même semble mourir en même temps qu'un de ces personnages qui doit sombrer sous le coup d'une hache portée par un dénommé Lemuel, Malone émet ses derniers mots: "...voilà jamais.... voilà    voilà    plus rien...."<sup>6</sup> Ionesco s'est-il rappelé Malone meurt à la composition du Roi se meurt?

---

<sup>5</sup>Samuel Beckett, Malone meurt, Paris: Editions de Minuit, 1951, p. 7.

<sup>6</sup>Ibid., p. 217.

Malone ne semble pas triste de quitter cette vie, contrairement au Roi de Ionesco.

Je suis satisfait, voilà je suis fait,  
on me rembourse, je n'ai plus besoin  
de rien. Laissez-moi dire tout d'abord  
que je ne pardonne à personne. Je sou-  
haite à tous une vie atroce et ensuite  
les flammes et la glace des enfers et  
dans les exécrables générations à venir  
une mémoire honorée.<sup>7</sup>

Notons qu'il dit l'inverse de ce que l'on dit en général sur son  
lit de mort. Mais il s'agit peut-être d'une bénédiction. Il sou-  
haite à tous la souffrance que comporte la recherche de soi qui de-  
vrait aboutir à la paix. De ce moment de paix qu'est la mort,  
Malone veut jouir. Il veut se centrer sur elle pour ne pas la rater.  
"Si je me remets à vouloir réfléchir, je vais rater mon décès."<sup>8</sup>  
Aussi cette attente n'est-elle pas dénuée d'humour. Il fait de  
l'esprit jusqu'à la fin, avide spectateur de sa propre mort.

C'est curieux, je ne sens plus mes  
pieds, la sensation les ayant misé-  
ricordieusement quittés, et cepen-  
dant je les sens hors de portée du  
téléscope le plus puissant. Serait-ce  
là ce qu'on appelle avoir un pied dans  
la tombe?<sup>9</sup>

Puis, plus loin dans une expression de comique macabre:

Je nais dans la mort, si j'ose dire.  
Telle est mon impression. Drôle de  
gestation. Les pieds sont sortis  
déjà, du grand con de l'existence.

---

<sup>7</sup>Ibid., p. 9.

<sup>8</sup>Ibid., p. 13.

<sup>9</sup>Ibid., p. 112.

Présentation favorable j'espère. Ma  
tête mourra en dernier.<sup>10</sup>

Dans le monde de Beckett où nous mourrons tous sans jamais atteindre le port, le suicide de Murphy se justifie parce qu'il vient à une époque (1938) où Beckett s'essayait au roman et à sa pensée. Par contre, l'étude de la mort de Malone est un exercice. Beckett a déjà compris que la douleur d'attendre la mort est plus grande que la mort elle-même dont on ne sait guère rien. Son oeuvre, alors, concerne la douleur de l'attente. Mortels, nous attendons, et pendant cette période d'attente, si nous sommes conscients, nous essayons de justifier notre existence.

L'oeuvre de Samuel Beckett se prête excellemment bien à la thèse existentialiste. Dans une étude de l'analogie des théories de Heidegger (il traite très brièvement aussi l'analogie à celles de Sartre et de Camus) à la trilogie de Beckett, Molloy, Malone meurt et L'Innommable, Halcott Chambers cite Thomas Langan dans The Meaning of Heidegger.<sup>11</sup>

There are four elements in Heidegger's notion of 'dwelling.' First, there must be a letting-be of the things-that-are--in opposition to Technik. Second, mystery must not be explained away. Third, a new sense of Being must be prepared for. Fourth, death must not be deprived of its significance.

---

<sup>10</sup>Ibid., p. 208.

<sup>11</sup>Halcott Chambers, Existential Themes in Samuel Beckett's Novels, A Master's Thesis submitted to the Graduate Faculty of the Louisiana State University, June, 1962.

Dwelling, then, is a compressed description of authenticity. Heidegger declares that 'dwelling is the very mark of Being.'<sup>12</sup>

Sans s'arrêter aux premiers points, notons le quatrième. Il faut méditer sur la mort elle-même sans se consoler de ce qu'elle puisse nous porter des bienfaits quelconques dans une survie postulée. C'est une attitude qui semble bien être celle de Beckett.

Chambers poursuit l'interprétation existentielle selon Heidegger en citant Werner Brock, auteur de An Account of Being and Time, une préface à la traduction de quatre essais de Heidegger, réunis sous le titre Existence and Being. Nous relevons ce qui concerne la mort selon les philosophes existentialistes.

As Werner Brock explains, 'the dread of death is dread of one's innermost and irrelative potentiality of Being, not to be overcome. What is dreaded in this state of dread is the 'Being-in-the-world itself.' To deny death, the most personal of all potentials, is to let oneself be absorbed into the 'they.'<sup>13</sup>

Caligula se révolte contre la mort parce qu'il est furieux à la pensée qu'elle puisse le vaincre. Il ne veut justement pas qu'elle le surmonte. Lui veut la surmonter. Aussi est-il conscient comme le deviennent le Père de Tardieu, le nouveau locataire, Amédée et le Roi Bérenger; comme le sont les personnages de Genet

---

<sup>12</sup>Ibid., p. 21. Chambers cite Langan, pp. 126-127.

<sup>13</sup>Chambers, op. cit., p. 18.

et de Beckett. Ils sont tous conscients du fait que ce n'est qu'en face de la mort qu'ils puissent se retrouver. Cet appétit de la mort que nous constatons de nos jours n'a rien de macabre, alors. C'est l'expression du plus pur humanisme.

Dans les études précédentes, nous avons remarqué chez nos auteurs une certaine sensibilité à l'élément du temps. L'homme en face de sa temporalité, c'est l'homme en face de sa mort:

"Time... an instrument of death..."<sup>14</sup> Chez Genet, le temps n'existe même pas; nous sommes dans le supra-réel. Ionesco met son Roi en face de ses dernières vingt minutes mais il nous a aussi montré que l'heure est relative en face du temps. Ainsi dans La Cantatrice chauve, la pendule marque une heure, mais elle sonne dix-sept coups tandis que Madame Smith remarque qu'il est neuf heures.

Dans Proust, essai qui date de 1931, Beckett analyse le facteur Temps auquel lui-même sera très sensible:

The aspirations of yesterday were valid for yesterday's ego, not for today's. We are disappointed at the nullity of what we are pleased to call attainment. But what is attainment? The identification of the subject with the object of his desire. The subject has died--and perhaps many times--on the way.<sup>15</sup>

---

<sup>14</sup>Samuel Beckett, Proust, London: Chatto and Windus, 1931, p. 22.

<sup>15</sup>Ibid., p. 3.

De la mort de l'être, il dit encore: "Life is a habit. Or rather life is a succession of habits, since the individual is a succession of individuals..."<sup>16</sup> Beckett, alors, comme Genet, est aussi très sensible aux métamorphoses de la personnalité qu'amène le temps. Le temps détruit tout mais il y a aussi un incessant renouvellement. La mort d'un être amène la naissance d'un autre.

Mais il y a encore un autre aspect du temps qu'il envisage. Dans la tradition bergsonienne, celui de la durée intérieure qui fait que l'homme perçoit les vérités auxquelles il est aveugle d'habitude, dans certaines intermittences. Dans ce cas-là, nous constatons "the negation of Time and Death, the negation of Death because the negation of Time. Death is dead because Time is dead."<sup>17</sup> Dans l'éternité d'un moment, il y a lucidité. C'est l'éternité de ce moment de lucidité que Beckett cherche à toucher dans son oeuvre.

Fin de partie, créé en français en 1957, a été représentée en français à Londres pour la première fois. Le titre indique clairement qu'il s'agit du dernier acte d'un jeu, d'un jeu d'échecs, peut-être, d'une comédie, si l'on veut. Le lieu où se joue ce drame est totalement dégarni; c'est un "intérieur sans meubles."

---

<sup>16</sup>Ibid., p. 8.

<sup>17</sup>Ibid., p. 56.

Beckett place ses personnages dans un vide qui leur rappelle la solitude à laquelle ils sont tous voués. Monsieur Kenner suggère le parallèle entre le crâne percé de ses deux orbites telles les deux petites fenêtres de la pièce.<sup>18</sup> La pièce est l'univers; l'extérieur, le néant. Une fenêtre donne sur la terre, l'autre sur la mer: la terre à l'infini comme la mer à l'infini. Hamm constate le creux partout. Il frappe le mur et il lui semble entendre des réverbérations à l'infini: "Des briques creuses. (...) Tout ça c'est creux!"<sup>19</sup> Clov qui a braqué la lunette côté terre, ne voit dehors que "Zéro...zéro...zéro...(...) Mortibus..."<sup>20</sup> Du côté mer, il y avait autrefois un fanal mais maintenant il n'y a rien. Il règne une grisaille perpétuelle, à l'intérieur comme à l'extérieur. Les deux poubelles à gauche sont sans doute la métaphore visuelle de petits univers peuplés des déchets et des excréments qui sont à la fois l'origine et la fin de l'homme. Déjà en 1931, Beckett cite Léopardi dans son épigraphe à Proust: "E fango è il mondo." Nell et Nagg, les parents de Hamm sont les locataires des poubelles, petits sépulcres. Au début de la pièce, celles-ci et Hamm aussi, dans sa chaise roulante--

---

<sup>18</sup> Hugh Kenner, Samuel Beckett: A Critical Study, New York: Grove Press, 1961.

<sup>19</sup> Samuel Beckett, Fin de partie, Paris: Editions de minuit, 1957, p. 42.

<sup>20</sup> Ibid., p. 46.



Ixion tournant sa roue--, "un grand mouchoir taché de sang étalé sur le visage,"<sup>21</sup> petit linceul taché, sont couverts de draps blancs: des linceuls, dirait-on, des suaires. Donc, avant même le premier mot de dialogue, la mise en scène a éloquentement saisi l'odeur de la mort.

Clov (regard fixe, voix blanche):  
Fini, c'est fini, ça va finir, ça va peut-être finir. (Un temps.) Les grains s'ajoutent aux grains, un à un, et un jour, soudain, c'est un tas, un petit tas, l'impossible tas.<sup>22</sup>

Les premières paroles du texte émises par Clov, valet de Hamm, confirme le tout! C'est l'image du sablier moderne: le temps fuit. Le temps en général, car Beckett lui aussi nous maintient dans le vague. Nous ne savons ni la saison, ni s'il fait nuit ou jour, ni, évidemment, combien de temps a passé. Lorsque Hamm dit à Clov "Quelle heure est-il?", celui-ci répond "La même que d'habitude."<sup>23</sup> Une autre fois, Clov dit à Hamm qu'il a fait quelque chose "hier."

Hamm: Hier! Qu'est-ce que ça veut dire. Hier!

Clov (avec violence): Ça veut dire il y a un foutu bout de misère.<sup>24</sup>

---

<sup>21</sup>Ibid., p. 15.

<sup>22</sup>Ibid., pp. 15-16.

<sup>23</sup>Ibid., p. 18.

<sup>24</sup>Ibid., p. 62.

Les personnages de Beckett ressentent la misère de l'homme comme une angoisse pascalienne. L'homme est prédestiné à la misère dès sa naissance: "La fin est dans le commencement et cependant on continue."<sup>25</sup> Ecrasés par le sens de fatalisme, les héros de Beckett en veulent tous à leurs parents, surtout à la mère. Nous avons remarqué ce côté misogyne chez les autres dramaturges aussi. Dans Fin de partie, c'est surtout au père que sont adressées les injures. Lorsque Hamm adresse son père, il dit "Maudit progéniteur,"<sup>26</sup> ou encore "Maudit fornicateur."<sup>27</sup> "Pourquoi m'as-tu fait?"<sup>28</sup> Hamm lui lance-t-il une autre fois. Le comble de cette fureur se déchaîne lorsque Clov croit voir un être sur la plaine. Ils décident de ne pas aller à sa recherche puisqu'il ne s'agirait que d'"un procréateur en puissance."<sup>29</sup>

La misère et l'impuissance de l'homme sont encore soulignées par leur aspect physique. Les parents, Nagg et Nell, n'ont que des moignons pour membres. Ils sont édentés; ils voient mal et n'entendent guère. Clov a toujours mal aux yeux et aux jambes. Hamm est infirme, astreint à un fauteuil roulant, aveugle. Il

---

<sup>25</sup>Ibid., p. 91.

<sup>26</sup>Ibid., p. 23.

<sup>27</sup>Ibid., p. 24.

<sup>28</sup>Ibid., p. 69.

<sup>29</sup>Ibid., p. 105.

prend à tour de rôle des remontants et des calmants (qui seront bientôt épuisés, ce qui mettra ainsi de plus en plus face à la mort, le pauvre Hamm) et il ne passe l'urine qu'à l'aide d'un cathéter.

La plus grande tragédie de l'homme en face de la solitude et de la mort à venir est celle de sa dépendance. L'un est lié à l'autre. Hamm veut renvoyer Clov qui lui veut bien partir, mais l'un et l'autre demeurent dans l'impuissance de se quitter. "Je croyais que je t'avais dit de t'en aller." dit Hamm à Clov. Et celui-ci répond: "J'essaie. (...) Depuis ma naissance."<sup>30</sup> "Proust situates friendship somewhere between fatigue and ennui."<sup>31</sup> On croirait plutôt entendre Beckett que Proust. Beckett a aussi écrit:

But if love, for Proust, is a function of man's sadness, friendship is a function of his cowardice; and, if neither can be realized because of the impenetrability (isolation) of all that is not 'cosa mentale,' at least the failure to possess may have the nobility of that which is tragic, whereas the attempt to communicate where no communication is possible is merely a simian vulgarity, or horribly comic, like the madness that holds a conversation with the furniture. Friendship, according to Proust, is the negation of that irremediable solitude to which every being is condemned. Friendship implies an almost piteous acceptance of face values. Friendship is a social expedient, like upholstery or the distribution of gar-

---

<sup>30</sup>Ibid., p. 28.

<sup>31</sup>Beckett, Proust, p. 47.

bage buckets. It has no spiritual significance. For the artist, who does not deal in surfaces, the rejection of friendship is not only reasonable, but a necessity. Because the only possible spiritual development is in the sense of depth. The artistic tendency is not expansive, but a contraction. And art is the apotheosis of solitude.<sup>32</sup>

Les personnages de Beckett trahissent les mêmes sentiments.

"Tu ne m'aimes pas," dit Hamm. "Non," lui répond Clov.<sup>33</sup> Pourtant, ils sont accrochés l'un à l'autre. Lorsque le rideau tombe, Clov est sur le seuil, prêt à partir, mais partira-t-il?

Une autre manifestation de la frayeur de l'homme devant le vide est l'affection que Hamm porte à son chien en peluche à qui il manque une patte. Comme l'enfant qui a besoin de sentir la chaleur d'une présence imaginée, Hamm fait de ce chien son compagnon inanimé, puisqu'il doit toujours craindre le départ imminent de Clov.

Malgré la solitude et le désespoir, les personnages de Fin de partie, comme ceux d'En attendant Godot, rejettent le suicide. Nagg, dans l'unique brève idylle de la pièce, rappelle à Nell une délicieuse promenade sur le lac de Côme.

Nagg: Tu as tellement ri que tu nous as fait chavirer. On aurait dû se noyer.

Nell: C'était parce que je me sentais heureuse.<sup>34</sup>

---

<sup>32</sup>Ibid., p. 46.

<sup>33</sup>Beckett, Fin de partie, p. 20.

<sup>34</sup>Ibid., p. 32.

Parfaite solution que de s'évanouir dans la mort, ayant capturé un moment de jouissance. Cependant, Beckett nous montre bien dans ces deux répliques que d'abord l'homme ne pense pas à se détruire pendant des moments de félicité puis, --notons la réaction de Nell qui peut tout aussi bien se rapporter à la notion du "rire" que celle de "se noyer"-- l'évasion est un ressort chez les hommes. Mû par la peur, le désir de jouir, ou tout simplement par la curiosité de continuer, la plupart des hommes rejette la solution de l'auto-destruction.

Il y a aussi l'expression d'un ennui ou d'une lassitude devant le suicide envisagé chez Beckett:

Hamm: Tu n'as qu'à nous achever. (Un temps) Je te donne la combinaison du buffet si tu jures de m'achever.

Clov: Je ne pourrai pas t'achever.

Hamm: Alors tu ne m'achèveras pas.<sup>35</sup>

Les personnages de Beckett, conscients du fait qu'ils iraient à la mort sans avoir résolu leur problème existentiel, sont tout à fait heureux de vivoter dans leur léthargie. Après tout, autant attendre: qui vivra, verra... peut-être.

En effet, en attendant, les partenaires passent en revue les hypothèses cosmiques possibles. Cela représente-t-il le summum des pensées de Beckett? Dans Molloy, le héros a fait une tabula-

---

<sup>35</sup>Ibid., p. 55.

tion précise, à la portée de tous, des mystères métaphysiques qui le préoccupent. Il y a très exactement une liste de seize points théologiques difficiles à résoudre et une autre de dix-sept points d'ordre personnel mais existentiels aussi bien. Nous croyons bon de citer quelques unes de ces notations:

1. Que vaut la théorie qui veut qu'Eve soit sortie, non pas de la côte d'Adam, mais d'une tumeur au gras de la jambe (cul?)?
3. Marie conçut-elle par l'oreille, comme le veulent Saint-Augustin et Adobard?
4. L'Antéchrist combien de temps va-t-il nous faire poiraüter encore?
7. La nature observe-t-elle le sabbat?
13. Que foutait Dieu avant la création?
16. Si l'on disait la messe des morts pour les vivants?<sup>36</sup>

Un choix de celles qui se rapportent à l'individu en particulier sont les suivantes:

3. Molloy qu'était-il devenu?
4. Même question pour moi.
5. Qu'allais-je devenir?
6. Mêmes questions pour mon fils.
7. Sa mère était-elle au ciel?
8. Même question pour ma mère.
9. Irais-je au ciel?<sup>37</sup>

Si elle ne sont pas posées d'une façon si succincte dans Fin de partie, il est néanmoins possible de trouver des occasions dans lesquelles ces mêmes interrogations s'enchevêtrent au texte.

---

<sup>36</sup> Samuel Beckett, Molloy, Paris: Editions de minuit, 1951, pp. 258-259.

<sup>37</sup> Ibid., pp. 258-259.

Une fois Hamm rêve qu'il a vu sa poitrine ouverte, une grande plaie manifeste. Dans le texte, Hamm parle de son "bobo." Comme le chien en peluche, l'expression "bobo" suggère le retour à l'enfance, même phénomène observé déjà chez le Roi Bérenger.

Encore une autre fois, il constate que c'est une fin de journée --comme les autres. Il s'en suit toujours ce dialogue qui se répète à plusieurs reprises à travers la pièce: "Qu'est-ce qui se passe?" dit Hamm et Clov répond toujours "Quelque chose suit son cours."<sup>38</sup> A chaque fois que Hamm devient perplexe, il y a un échange entre lui et Clov. Ils se répètent la même chose. Ils accusent la réalité d'une force mystérieuse qui oeuvre. C'est justement un mystère car cette force n'est jamais identifiée; mais, en effet, quelque chose se passe.

L'homme de Beckett ne cesse d'être ahuri par sa condition. Il ne sait où il va et ne sait d'où il est venu. Il n'aperçoit pas celui dont il dépend. Hamm déclare: "Absent, toujours. Tout s'est fait sans moi. Je ne sais pas ce qui s'est passé."<sup>39</sup> Il sent qu'il est une créature du hasard et qu'il est sur terre, sans secours. C'est une idée que Hamm exprime dans un long mono-

---

<sup>38</sup> Beckett, Fin de partie, p. 49.

<sup>39</sup> Ibid., p. 98.

logue de cinq pages: "...vous êtes sur terre, c'est sans remède!"<sup>40</sup> Il répète exactement la même chose dans un autre soliloque.<sup>41</sup> Conscient de cette désolation, il arrive qu'une fois ils balbutient tous dans un effort de réciter le Pater noster qu'ils n'arrivent jamais à achever et parmi toutes les interjections, Hamm émet: "Le salaud! Il n'existe pas!"<sup>42</sup> En effet, dans le théâtre de Beckett, il n'y a pas de place pour un dieu personnel.

Malgré l'ambiance morose de la pièce et les indices d'incroyance quant à une divinité judéo-chrétienne, il y a des lueurs d'espoir à trouver dans le texte de Fin de partie. L'espoir ne se manifeste parfois que par le doute; par le scepticisme. C'est exactement ce qui se passe chez Hamm et Clov, et à plusieurs reprises. L'échange suivant en est un exemple:

Hamm: Clov!

Clov (agacé): Qu'est-ce que c'est?

Hamm: On n'est pas en train de... de...  
signifier quelque chose?

Clov: Signifier? Nous, signifier! (Rire  
bref) Ah elle est bonne!

---

<sup>40</sup>Ibid., p. 73.

<sup>41</sup>Ibid., p. 91.

<sup>42</sup>Ibid., p. 76.



Hamm: Je me demande. (Un temps) Une intelligence, revenue sur terre, ne serait-elle pas tentée de se faire des idées, à force de nous observer? (...) Dire que tout cela n'aura peut-être pas été pour rien!<sup>43</sup>

D'après l'échange, il est admissible de proposer que Hamm, par cette expression de doute, manifeste à la fois la crainte et l'espoir; crainte que tout l'ordre de sa conduite n'ait été renversé par la soudaine découverte que sa théologie du néant ne soit plus valable et qu'il faille du coup rendre compte de ses actions à quelqu'un; espoir, au contraire, qu'il y ait une explication satisfaisante.

Dans ce qui est peut-être l'épisode central de la pièce, Beckett poserait encore une allégorie de l'espoir. Clov passe beaucoup de temps à la lunette, scrutant l'horizon. Hamm est toujours curieux de savoir s'il y a "quelque chose." Déjà ce geste maintes fois répété témoigne de l'espoir sinon de lâcheté: ni Clov, ni Hamm n'ont suffisamment lâché prise de la vie; ils ne se sont pas encore totalement résignés à s'enfouir dans le sein de la mort. A l'occasion d'un de ces examens à la lunette, Clov voit quelqu'un, "un même." La première réaction de Hamm est d'exterminer cette présence insolite. Brusquement, il change d'avis.

S'il existe il viendra ici ou il mourra là. Et s'il n'existe pas ce n'est pas la peine.

Un temps.

---

<sup>43</sup>Ibid., p. 49.

Clov: Tu ne me crois pas? Tu crois  
que j'invente?

Un temps.

Hamm: C'est fini, Clov, nous  
avons fini. Je n'ai plus besoin de toi.

Un temps.<sup>44</sup>

L'apogée de cette crise existentielle est atteinte. Hamm est arrivé à la lucidité. Il a compris que le dilemme existentiel ne peut se résoudre que dans l'attente; l'attente de la venue d'un Messie ou bien l'attente de la mort.

L'espoir chez Beckett témoigne aussi de reflets camusiens.

Dans une subite exaltation, Hamm décide pour la fuite vers l'eau, le soleil et... chez d'autres hommes.

Hamm (avec élan): Allons-nous en tous les  
deux, vers le sud! Sur la mer! Tu nous  
feras un radeau. Les courants nous empor-  
teront, loin, vers d'autres... mammifères!

Clov: Parle pas de malheur.

Hamm: Seul, je m'embarquerai seul! Prépare-  
moi ce radeau immédiatement. Demain je serai  
loin.

Clov: (se précipitant vers la porte): Je m'y  
mets tout de suite.

Hamm: Attends! (Clov s'arrête). Tu crois  
qu'il y aura des squales?

Clov: Des squales? Je ne sais pas. S'il y  
en a il y en aura.<sup>45</sup>

---

<sup>44</sup>Ibid., p. 105.

<sup>45</sup>Ibid., p. 52.

Alors que le personnage de Camus est un homme d'action, celui de Beckett vit dans le statique, figé par sa peur. Peur de quoi? Peur de la défaite mais surtout conscience de l'immuabilité de tout.

Néanmoins, Hamm veut se nourrir de rêves. Cet élan vers un au-delà peut-être meilleur ne cesse de l'occuper. "Mais derrière la montagne? Hein? Si c'était encore vert? Hein? (Un temps.) Flore! Pomone! (Un temps. Avec extase.) Cérès!"<sup>46</sup> Hamm, cependant, condamné à l'immobilité constitutionnelle, ne peut pas et ne veut pas aller à la recherche de cet Eden au-delà de la montagne.

Dans son appetit pour l'ordre, Clov fait encore preuve du désir de l'homme de se compléter.

J'aime l'ordre. C'est mon rêve.  
Un monde où tout serait silencieux et immobile et chaque chose à sa place dernière, sous la dernière poussière.<sup>47</sup>

Mais ici aussi il est condamné à accepter l'imperfection. L'anecdote des pantalons résume la philosophie de Beckett. Un tailleur rate tour à tour, le fond, l'entre-jambes, la braguette et les boutonsnières d'un pantalon. Nagg raconte l'anecdote. Le client parle et le tailleur lui répond:

---

<sup>46</sup>Ibid., p. 56.

<sup>47</sup>Ibid., p. 78.

"Goddam Sir, non, vraiment, c'est indécent, à la fin! En six jours, vous entendez, six jours, Dieu fit le monde. Oui Monsieur, parfaitement Monsieur, le MONDE! Et vous, vous n'êtes pas foutu de me faire un pantalon en trois mois!" (Voix du tailleur, scandalisée.) "Mais Milord! Mais Milord! Regardez --(geste méprisant, avec dégoût)-- le monde... (un temps)... et regardez --(geste amoureux, avec orgueil)-- mon PANTALON!"<sup>48</sup>

Nous avons vu que comme Bérenger Roi, Hamm considère toutes les possibilités escathologiques, depuis le délice de l'Eden jusqu'à l'horreur du vide. Mais en fin de compte, il aboutit toujours à l'idée d'une continuité.

Clov: Tu crois à la vie future?

Hamm: La mienne l'a toujours été.<sup>49</sup>

Dans cette attente, nous constatons l'évanescence de la lumière, un refroidissement progressif, les vivres s'épuisent, le temps fuit.

Hamm dit "Toute la maison pue le cadavre," et Clov répond "Tout l'univers."<sup>50</sup> Dans une des maintes histoires que Hamm raconte, il dit que le soleil plonge "chez les morts."<sup>51</sup> Puis, il s'exclame à un certain moment "Mais réfléchissez, réfléchissez, vous êtes sur terre, c'est sans remède!"<sup>52</sup> La vie continue, cependant,

---

<sup>48</sup>Ibid., pp. 37-38.

<sup>49</sup>Ibid., p. 69.

<sup>50</sup>Ibid., p. 65.

<sup>51</sup>Ibid., p. 72.

<sup>52</sup>Ibid., p. 73.

dans l'obscurité, et Hamm n'en finit pas d'amorcer son dernier soliloque.

Tous ceux qui tombent, pièce radiophonique dont la première émission en anglais par la BBC date du treize janvier, 1957, est donc de la même année que Fin de partie. La pièce est connue en France dans la traduction de Robert Pinget. Nous y retrouvons un grand nombre des techniques théâtrales employées dans ses deux chefs-d'oeuvre, En attendant Godot et Fin de partie.

Avant même le premier mot de dialogue, on entend les refrains d'une musique de chambre émanant d'une vieille baraque en ruine où vit toute seule, une pauvre vieille femme. C'est "La Jeune Fille et la Mort" de Schubert. Cette même vignette musicale se répète à la fin de la pièce. L'air accompagne, certes, le drame de la vieillesse de celle qui le joue toute la journée et dont nous ne faisons jamais la connaissance, mais il sert aussi de motif à la tragédie de Madame Rooney, notre héroïne. C'est une bien bonne et grosse bourgeoise, alourdie par le poids des années.

Madame Rooney est en route vers la gare où elle doit retrouver son mari aveugle, Dan. La route est longue et poussiéreuse, telle la vie. Selon l'allégorie de Beckett, tous ceux qui voyagent à pied sont dans les dernières étapes du voyage terrestre. Les autres sont à bicyclette ou en voiture.

Effectivement, le long de cette route, Madame Rooney rencontre tour à tour plusieurs passants sur roues à qui elle fait

appel; on dit que l'Eternel soutient tous ceux qui tombent le long de la route... Elle arrive enfin à la gare et nous savons qu'il s'y trouve la mort car pendant le voyage, Monsieur Slocum lui demande "Vous allez dans ma direction?" et Madame Rooney répond "Dame, nous y allons tous."<sup>53</sup>

Ce n'est pas vraiment l'idéal de Madame Rooney que d'être ainsi toujours ambulante, cheminant vers la fin. Elle rêve d'une autre solution.

Ah d'être encore au lit, Monsieur  
Barrell, être encore dans mon bon lit,  
en train de fondre tout doucement,  
sans douleur, me sustentant de bouillies  
et de blanc de poulet, et finir plate comme  
une limande sous les couvertures. (Un  
temps.) Oh sans tousser, bien sûr, ni cra-  
cher, ni saigner, ni vomir, dégringoler  
gentiment dans la vie éternelle en me rap-  
pelant... (la voix se brise)... tout ce  
piètre malheur... comme si... il n'avait  
jamais... été...<sup>54</sup>

C'est la vraie douleur de vivre que celle des personnages de Beckett. Écoutons Monsieur Tyler qui lamentement sa conception:

Je ne faisais que maudire, doucement  
Dieu et les hommes, tout doucement,  
et le samedi après-midi où, par un  
temps de chien, cet enfant mâle fut  
conçu.<sup>55</sup>

---

<sup>53</sup>Beckett, op. cit., p. 21.

<sup>54</sup>Ibid., p. 29.

<sup>55</sup>Ibid., p. 15.

Puis, Monsieur Rooney: "Tu n'as jamais eu envie de tuer un enfant? (Un temps.) Couper court à un fiasco en fleur."<sup>56</sup> Il semble aussi que les personnages de Beckett naissent et meurent sans s'être jamais réalisés. Le spécialiste du mental qui soignait la petite fille qui semblait n'avoir rien d'anormal sinon qu'elle était en train de mourir, découvre soudain la cause de sa mort: "Elle n'était jamais née réellement, voilà ce qu'elle avait!"<sup>57</sup>

Nous sommes à la gare, enfin, mais le midi trente est en retard. Tous réclament des éclaircissements sur le retard du train. Après un long quart d'heure de retard il arrive, Monsieur Rooney descend, et tous deux infirmes, elle chancelante, lui aveugle et tâtonnant, prennent le chemin du retour.

Si la gare est le rendez-vous des morts, comment cela est-il que les Rooney en reviennent? C'est une habitude quotidienne que celle de Monsieur Rooney. Il prend tous les jours le train qui peut le porter au terme. Mais ce n'était pas encore à lui de sombrer car c'est un petit enfant qui est tombé du train, écrasé sous les roues, peut-être la victime de Dan, l'aveugle.

La Dernière Bande, traduit de l'anglais par Pierre Leyris et l'auteur, fut d'abord présentée en anglais le vingt-huit octobre, 1958, sous le titre de Krapp's Last Tape.

---

<sup>56</sup>Ibid., p. 57.

<sup>57</sup>Ibid., pp. 68-69.

Krapp est un vieil homme avachi d'à peu près soixante-dix ans, très myope, dur d'oreille, habillé à l'étriqué comme le sont les personnages de Tardieu. Il a enregistré les grands événements de sa vie et ce soir il écouterà la bande intitulée: Adieu à l'amour. Il a trente-neuf ans lors de l'enregistrement. Nous apprenons que Krapp a tourné le dos à l'amour pour un feu plus fort. Quel est celui-ci? Krapp est écrivain; sa muse l'appelait. La bande jouée, cependant, la bobine continue à tourner et Krapp demeure immobile, regardant dans le vide devant lui. Tous ses sens sont morts à présent. Il n'a même plus l'énergie d'amorcer un Adieu à la Muse. Krapp semble à jamais incapable de ressusciter de cette mort psychique qu'il vit, seul et silencieux dans l'obscurité de sa chambre.

Cendres (1959) est traduit de l'anglais Embers par Robert Pinget et l'auteur. Le protagoniste Henry, adresse son monologue presque constant à son père mort. Tour à tour on entend dans le vide des bruits de la mer, de sabots, du feu, de la chaîne du chien, d'une "branche qui geint," de gouttes, d'une porte claquée, de cailloux cognés l'un contre l'autre puis de cendres: "braise qui meurt" coupés de la voix de Henry, unique filet de vie humaine lançant son écho dans le vide, cherchant à le faire répercuter à jamais dans l'éternité pour combler le néant qui doit l'avalier.

Écoutons maintenant le chant d'une autre voix:



Heure exquise  
 Qui nous grise  
 Lentement,  
 La caresse  
 La promesse  
 Du moment,  
 L'ineffable étreinte  
 De nos désirs fous...<sup>58</sup>

C'est le chant de Winnie, le chant qui s'annonce pendant toute la pièce et qui, chant de cygne, vient clôturer la pièce, laissant Winnie toujours dans l'attente de ces beaux jours qui viendront peut-être dans l'avenir.

C'est à New York au Cherry Lane Theater qu'a eu lieu le dix-sept septembre, 1961, la première présentation du deux-actes, Oh Les Beaux Jours.

Enterrée jusqu'au-dessus de la taille dans un mamelon qui se trouve au centre précis de la scène, Winnie, blonde, grassouillette, la cinquantaine, débite son long monologue pendant deux actes, de très rares fois entre-coupé par les quelques syllabes éparses émises par le sexagénaire, Willie. Winnie s'enfonce dans la mort; au début du deuxième acte, elle est enterrée jusqu'au cou. Nous sommes donc témoins de son attente, de ses derniers gestes et de ses dernières paroles qui se résument tous dans l'espoir du beau jour où... Ces beaux jours, cependant, rêves nourris, sont toujours ceux qui ont été, qui seront ou qui seraient. Winnie fuit la réalité du présent. Chacune de ses actions est une préparation au lendemain.

---

<sup>58</sup> Samuel Beckett, Oh Les Beaux Jours, Paris: Editions de Minuit, p. 88.

Pendant cette attente, Winnie mime les gestes du quotidien. Munie d'un sac rempli de l'attirail qui servira à son jeu, Winnie le vide de ses effets, un à un. En sortent, donc, brosse à dents et pâte dentifrice: symboles du réveil, miroir: confirmation de sa présence, lunettes, mouchoir, tonique, bâton de rouge, toque, loupe, une boîte à musique qui joue la valse "Heure exquise" de la "Veuve joyeuse," lime à ongles, puis, évidemment, un revolver.

De temps à autre, pendant toute la pièce, Winnie joue avec ce revolver, symbole évident. Mais elle n'y prête pas plus d'attention qu'à son ombrelle ou aux mouvements d'une fourmi qu'elle guette, jusqu'au deuxième acte. On lit alors dans les indications scéniques: "Revolver bien en évidence à droite de la tête."<sup>59</sup> Elle a donné une identité à ce revolver qui s'appelle Brownie et à qui elle adresse la parole de temps en temps. Compagnon de sa misère, Brownie la soutient dans les moments les plus difficiles. Mais évidemment, selon la métaphore de Beckett, l'homme préfère l'attente à l'extinction. Caligula va vers la mort mais Winnie préfère que celle-ci vienne vers elle.

Et si pour des raisons obscures nulle peine n'est plus possible, alors plus qu'à fermer les yeux --(elle le fait)-- et attendre que vienne le jour --(elle ouvre les yeux)-- le beau jour où la chair fond à tant de degrés

---

<sup>59</sup>Ibid., p. 67.

et la nuit de la lune dure tant de  
centaines d'heures.<sup>60</sup>

Pour Winnie, il ne s'agit pas tellement de la fugacité du  
temps mais au contraire de la crainte de devoir souffrir de trop  
longues périodes de temps, stériles, sans occupation. Elle dit:

Hé oui, si peu à dire, si peu à faire,  
et la crainte si forte, certains jours,  
de se trouver... à bout, des heures  
devant soi, avant que ça sonne, pour le  
sommeil, et plus rien à dire, plus rien  
à faire, que les jours passent, sans re-  
tour, ça sonne, pour le sommeil, et rien  
ou presque rien de dit, rien ou presque  
rien de fait. (Elle lève l'ombrelle.)  
Voilà le danger. (Elle revient de face.)  
Dont il faut se garer.<sup>61</sup>

Proust revisité: fort est le désir de combler les heures.

Toujours envahie par une sensation de solitude et d'abandon,  
Winnie qui depuis un peu n'entend plus les bruits de Willie, dit  
"Oh tu dois être mort, oui, sans doute, comme les autres, tu as  
dû mourir, ou partir, en m'abandonnant, comme les autres..."<sup>62</sup>

La solitude est la pire des souffrances chez Beckett. Les person-  
nages de Beckett sont toujours à deux même s'ils ne réussissent  
pas à communiquer. Il est plus facile d'attendre à deux. Ainsi  
Winnie gémit:

---

<sup>60</sup>Ibid., p. 24.

<sup>61</sup>Ibid., p. 47.

<sup>62</sup>Ibid., p. 69.

Ah oui, si seulement je pouvais supporter d'être seule, je veux dire d'y aller de mon babil sans âme qui vive qui entende. (...) ..si tu venais à mourir... ou à t'en aller en m'abandonnant, qu'est-ce que je ferais alors, qu'est-ce que je pourrais bien faire, toute la journée, je veux dire depuis le moment où ça sonne, pour le réveil, jusqu'au moment où ça sonne, pour le sommeil?<sup>63</sup>

Elle a besoin de quelqu'un mais elle est résignée à l'éventualité de sa solitude complète qu'elle veut encore combler de présence:

"Il y a le sac bien sûr. (...) Même quand tu seras parti, Willie."<sup>64</sup>

Caché derrière le mamelon, Willie qui n'apparaît pas du tout avant la fin de la pièce, est le symbole de l'inaccessibilité de l'être qu'on aime. C'est le dernier espoir de Winnie que de le voir et quand enfin à la fin il apparaît, c'est le rêve de Winnie réalisé. Ils peuvent, enfin, attendre à deux, jusqu'au dernier silence, pénible mais éloquent.

Les personnages de Beckett luttent contre ce silence: c'est leur façon de se révolter contre l'annihilation. C'est pour cela qu'il y a toujours des voix qui s'éternisent à débiter des paroles qui ne veulent peut-être rien dire mais qui témoignent quand même de la vie. Monsieur Grossvogel a dit de la voix de Winnie qu'elle émettait comme un "death rattle."

---

<sup>63</sup>Ibid., pp. 28-29.

<sup>64</sup>Ibid., p. 37.

Figé, immobile, Winnie est tenue par la gravité: "... Willie, j'ai l'impression (...) de plus en plus que si je n'étais tenue --(geste)-- de cette façon, je m'en irais tout simplement flotter dans l'azur."<sup>65</sup> Beckett lui aussi est sensible au contraste de la lourdeur et de l'évanescence tout comme Ionesco. La perception de l'état des choses autour de soi est tout ce qui reste après un peu. Tout se réduit à l'essentiel. Une des dernières pensées de Winnie est sur l'essence de la vie et de la mort même. Elle dit de sa fille: "Mildred se souvient, elle se souviendra, de la matrice, avant de mourir, la matrice maternelle."<sup>66</sup> La conscience de son origine et de sa fin ne quittent jamais le personnage de Beckett.

Le motif du feu et des cendres revient aussi dans Oh Les Beaux Jours. Dans son attente, Winnie dit:

Dans ce brasier chaque jour plus féroce, n'est-il pas naturel que des choses prennent feu auxquelles cela n'était encore jamais arrivé. (...) Moi-même ne finirai-je pas par fondre, ou brûler, oh je ne veux pas dire forcément dans les flammes, non, simplement réduite petit à petit en cendres noires, toute cette --<sup>67</sup> (ample geste des bras)-- chair visible.

---

<sup>65</sup>Ibid., p. 45.

<sup>66</sup>Ibid., p. 75.

<sup>67</sup>Ibid., pp. 50-51.

C'est le même motif des cendres que nous avons trouvé d'abord dans Murphy quand le héros demandait qu'on le réduise à l'état de cendres.

Winnie marmotte de temps à autre "une vieille prière." Quelle est celle-ci? On distingue une fois à la fin de sa prière: "siècle des siècles. Amen." Dans la formule des prières chrétiennes, toutes les oraisons se terminent ainsi: Per Dominum nostrum...qui vivit...per omnia saecula saeculorum. Ne fut-ce qu'un geste mécanique, Winnie répète le credo de la vie éternelle. Mais c'est évidemment aussi quelque chose qu'elle fait en attendant; en attendant la rédemption de l'homme? Quelqu'il en soit, une fois de plus, il est clair que ce n'est certes pas sur une note négative que se termine la pièce puisque le rideau tombe sur Winnie et Willie... attendant.

La dernière pièce de Beckett, Oh Les Beaux Jours (1961), tient l'affiche à Paris depuis assez longtemps. Nous y avons retrouvé tous les thèmes principaux de l'auteur, thèmes posés dès sa première pièce, tout aussi bien que dans les romans, d'ailleurs, comme nous l'avons vu.

Puisque la critique s'attarde si longuement sur En attendant Godot, nous avons choisi de garder nos commentaires là-dessus pour la fin et au stricte minimum.

C'est entre 1947 et 1949 que Beckett écrivit la pièce mais elle ne fut publiée qu'en 1952. La première présentation en est

à Paris, le cinq janvier, 1953.

Godot is God. Has not the author borrowed the root "God" from his native language? After all, why not? Godot--again, why not?--is the earthly ideal of a better social order. Don't the tramps long for food and shelter and the possibility of not being beaten? And doesn't Pozzo, who is specifically said not to be Godot, hold thought in bondage? Or else Godot is death, and they will hang themselves tomorrow if death doesn't come and claim them first. Godot is silence: you have to speak while you wait for it in order to have the right to be still at last. Godot is the inaccessible self that Beckett pursues through all his work, always with the ultimate hope that 'This time, perhaps, at last, it will be I.'

But these suggestions are merely attempts to limit the damage, and even the most ridiculous of them cannot efface in anyone's mind the reality of the play itself, that part of it which is at once most profound and quite superficial, and of which one can only say: Godot is the person two tramps are waiting for at the side of a road, and who does not come.<sup>68</sup>

C'est ainsi que résume Alain Robbe-Grillet les théories sur l'identité de Godot. Il y en a bien d'autres mais il est inutile de les citer vue la déclaration suivante:

---

<sup>68</sup> Martin Esslin, ed. Samuel Beckett, A Collection of Critical Essays, Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, Inc., 1965, p. 110.

...We have no elucidation to offer of mysteries that are all of their making. My work is a matter of fundamental sounds (no joke intended) made as fully as possible, and I accept responsibility for nothing else. If people want to have headaches among the overtones, let them. And provide their own aspirin. Hamm as stated, and Clov as stated, together as stated, nec tecum nec sine te, in such a place, and in such a world, that's all I can manage, more than I could.<sup>69</sup>

Celui-ci est le texte d'une lettre de Beckett à Alan Schneider, publiée en mars, 1958. Il est clair que Beckett se réserve le droit de garder son oeuvre dans le chiaroscuro du texte tel qu'il est écrit. Il faut alors, respecter le désir de l'auteur. Il n'est pas cependant hors de propos de montrer que la ligne générale du texte d'En attendant Godot se prête à une interprétation moins sombre que celle donnée aux pièces postérieures. La route qui mène à la fin est encore bien longue et ils sont quatre à la faire non pas un ou deux comme dans les dernières pièces.

Il s'agit certes de la route de la vie, plus facile à faire à plusieurs. "C'est trop pour un seul homme," nous dit Vladimir.<sup>70</sup> Sans Vladimir, Estragon ne serait "qu'un tas d'ossements à l'heure qu'il est."<sup>71</sup> La leçon de la solidarité humaine maintenue du

---

<sup>69</sup>Ibid., p. 1.

<sup>70</sup> Samuel Beckett, En attendant Godot, Paris: Editions de minuit, 1952, p. 13.

<sup>71</sup>Ibid.



début à la fin de la pièce est bien claire.

Vladimir et Estragon rejettent l'idée du suicide de peur que ce ne soit pas la bonne solution. "Ne faisons rien. C'est plus prudent," conclut Estragon.<sup>72</sup> D'ailleurs, le suicide se présente à eux ex post facto comme dans le contexte d'une plaisanterie ou d'un mauvais rêve: les héros de Beckett sont trop curieux de vivre. Ainsi sont les épisodes du saut de la Tour Eiffel --ils auraient été "parmi les premiers"--, ou de la pendaison --"Gogo léger--branche pas casser--Gogo mort. Didi lourd--branche casser--Didi seul."--<sup>73</sup>

Il n'est point de souffrance que les héros de Beckett ne puissent tolérer en face de la solitude. C'est le message de tous ses principaux. Quand même il n'y a plus personne, ils s'accrochent au son de leur voix ou aux objets autour d'eux.

Au contraire des pièces postérieures, ici on peut dire qu'il ne semble pas que ce soit encore la mort l'objet principal de leur attente. Cette vignette où revient le motif de la danse de la mort illustre éloquentement qu'il s'agit d'ores et d'abord du labyrinthe dans lequel nous sommes pris, non pas de la mort. Il s'agit de Lucky:

Pozzo: Autrefois, il dansait la farandole, l'almée, le branle, la gigue, le fandango et même le hornpipe. Il bondissait. Maintenant il ne fait plus que ça. Savez-vous

---

<sup>72</sup>Ibid., p. 27.

<sup>73</sup>Ibid., p. 26.

comment il l'appelle?

Estragon: La mort du lampiste.

Vladimir: Le cancer des vieillards.

Pozzo: La danse du filet. Il se  
croit empêtré dans un filet.<sup>74</sup>

Cependant, l'homme pris dans ce filet est tout à fait conscient de son attrition; c'est l'unique constatation positive que fait Lucky dans son seul monologue: "...l'homme (...) est en train de maigrir et (...) de rapetisser (...) de maigrir rétrécir..."<sup>75</sup>

Malgré cela, l'humanité de Beckett préfère attendre.

L'échange suivant, presque le dernier, confirme une fois de plus que l'identité de Godot est secondaire à l'attente:

Vladimir: On se pendra demain. (Un  
temps.) A moins que Godot ne vienne.

Estragon: Et s'il vient.

Vladimir: Nous serons sauvés.<sup>76</sup>

Ils seront évidemment sauvés que Godot soit Dieu ou la Mort. Inutile, alors, de postuler autre vérité que celle de l'attente.

Les vagabonds attendent-ils la rédemption? Toutes les répliques de ceux-ci, telle celle-ci,

Vladimir: Si on se repentait?

Estragon: De quoi?

<sup>74</sup>Ibid., pp. 65-66.

<sup>75</sup>Ibid., p. 73.

<sup>76</sup>Ibid., p. 162.

Vladimir: Eh bien... (Il cherche.)  
On n'aurait pas besoin d'entrer dans  
les détails.

Estragon: D'être né?<sup>77</sup>

tendent à prouver qu'ils en sont désenchantés. Rappelons ici  
que ce dialogue fut écrit par un connaisseur du Dante.

Chez Beckett aussi, l'homme est à l'état potentiel une divi-  
nité. Vladimir et Estragon parlent de Jésus et Estragon dit  
"Toute ma vie je me suis comparé à lui."<sup>78</sup> Il serait peut-être  
exacte alors de dire que l'homme de Beckett cherche à réaliser  
l'idéal du Christ enfoui en lui. Cette morale nous paraît une ré-  
ponse suffisante par elle-même.

Quel est donc le message de Beckett? Chacune des pièces plus  
ou moins portée vers la vie ou la mort tache de rendre le visage  
de la condition humaine telle que Pozzo la conçoit:

Vous n'avez pas fini de m'empoisonner  
avec vos histoires de temps? C'est in-  
sensé! Quand! Quand! Un jour, ça ne  
vous suffit pas, un jour pareil aux  
autres, il est devenu muet, un jour je  
suis devenu aveugle, un jour nous de-  
viendrons sourds, un jour nous sommes  
nés, un jour nous mourrons, le même jour,  
le même instant, ça ne vous suffit pas?  
(Plus posément.) Elles accouchent à che-  
val sur une tombe, le jour brille un in-  
stant, puis c'est la nuit à nouveau.<sup>79</sup>

Attente: oui. Mais en attendant, n'est-ce pas de toutes la plus  
angoissante des constatations que celle de notre mortalité?

---

<sup>77</sup>Ibid., pp. 15-16.

<sup>78</sup>Ibid., p. 88.

<sup>79</sup>Ibid., p. 154.

## CONCLUSION

Si nous avons choisi pour illustrer le sens de la mort dans le théâtre contemporain en France l'oeuvre théâtrale de Camus, Tardieu, Ionesco, Genet et Beckett, ce n'est pas parce que la mort y règne à l'exclusion de l'oeuvre des autres dramaturges de notre époque. Parmi ceux-ci, il aurait été possible de faire une telle étude dans l'oeuvre de Sartre et d'Adamov, par exemple, dans celle de Ghelderode, encore de Boris Vian dont la pièce Les Bâtisseurs d'Empire est totalement dédiée au thème de la mort, d'Arrabal ou de Dino Buzzati dont la pièce Un Caso clinico a connu un grand succès à Paris dans l'adaptation de Camus, Un Cas intéressant et qui elle aussi est une étude de la mort.

Le choix s'explique d'une part parce qu'il s'agit de cinq auteurs dont les oeuvres très estimées du public sont peut-être mieux connues de celui-ci que celles des autres dramaturges cités. D'autre part, nous avons voulu par ce choix, montrer la variété des visages de la mort dans le théâtre contemporain en France.

L'exaltation de la mort est l'une des préoccupations des penseurs dits "existentialistes." Walter Kaufmann trace le courant existentialiste contemporain depuis Dostoïevski dont il cite

l'ouvrage précurseur Notes from the Underground (1864) en passant par Kierkegaard, Nietzsche, Rilke, Kafka, Jaspers, Heidegger, Sartre et Camus. Il écrit:

By the time we consider adding Rilke, Kafka, and Camus, it becomes plain that one essential feature shared by all these men is their fervid individualism. The refusal to belong to any school of thought, the repudiation of the adequacy of any body of beliefs whatever, and especially of systems, and a marked dissatisfaction with traditional philosophy as superficial, academic, and remote from life-- that is the heart of existentialism.<sup>1</sup>

Il serait puéril de rejeter l'influence de la pensée existentialiste dans la littérature contemporaine. Une fois admise, cependant, il s'agit surtout de noter chez nos auteurs la diversité dans l'expression de cette pensée.

Grand admirateur de Nietzsche, Camus exprime la même exubérance dionysiaque que celle de l'auteur de Zarathustra qui lance: "My death I praise to you, the free death which comes to me because I want it."<sup>2</sup> L'homme de Nietzsche, tel celui de Camus aspire à la condition suivante: "Free to die and free in death, able to say a holy No when the time for Yes has passed: thus he knows how to die and to live."<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup>Walter Kaufmann, Existentialism from Dostoevsky to Sartre, New York: The World Publishing Co. (Meridian Books), 1956, pp. 11-12.

<sup>2</sup>Ibid., p. 108.

<sup>3</sup>Ibid., p. 109.

Mais les chemins de la liberté qui mènent à la mort sont difficiles à suivre. C'est d'ores et d'abord parce que la mort demeure le plus grand mystère de tous: la solution est par delà l'épreuve. C'est aussi parce que dans cette méditation sur la mort, l'homme espère se retrouver. L'affirmation suivante en fait foi:

All modern literature (...) is bound to a recognition of death and an affirmation of life. The two are closely linked. Death is a focus of the self's renewal. The conventional reaction is to pretend it is not going to happen. But the existentialist position, and all of its variants, begins with a recognition of the 'trapped self,' who must acknowledge death and assert life.<sup>4</sup>

Lorsque Tardieu fait demander par ses personnages "Qui est là?", ceux-ci expriment cette conscience de la mort qui est la conscience du soi puisque le père meurt pour ressusciter des morts: expression de la résurrection de son nouveau sum. Pareillement, dans leurs morts-métamorphoses, préparations au véritable dernier acte de la vie, les visiteurs du Balcon cherchent le soi, ombre fugace donc illusoire, insaisissable depuis le fameux "Connais-toi" de Socrate.

S'astreindre à une interprétation de la présence de la mort qui se réduit à la recherche du soi serait cependant poser à cette étude des limites trop étroites. Il s'agit aussi d'une révalori-

---

<sup>4</sup>Frederick J. Hoffman, The Mortal No: Death and the Modern Imagination, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1964, p. 475.

sation cosmique. La nôtre est une époque des plus spirituelles car nous constatons une remise en valeur de la vie et de la mort. Celle-ci force l'homme à vivre comme si l'immortalité était d'ici-bas. Partant de zéro pour s'expliquer l'univers, l'homme veut se forger sa propre destinée; il est à la quête de l'absolu. C'est ainsi que s'explique l'oeuvre de Beckett: une interrogation métaphysique.

C'est d'ailleurs cette même oeuvre de destruction des valeurs anciennes au profit de nouvelles qu'avait préconisé Antonin Artaud dans Le Théâtre et son double. Si sur la scène nous voyons aujourd'hui l'homme total plutôt que l'homme social, il faut voir là-dedans l'expression d'un besoin du théâtre de se renouveler sur un ordre tragique plus universel que social. C'était le grand désir de Camus, exprimé à maintes reprises notamment dans son Discours sur la tragédie. Aussi est-ce le désir de Ionesco dont le Béranger est le héros tragique contemporain.

Il y a un autre aspect de ce visage de la mort qui est le reflet de l'oeuvre d'art qui aspire à l'immortalité. Au service de la Muse, tous nos auteurs, sans exception, ont témoigné de cette soif de l'immortalité. Qu'est-ce l'art? C'est à Jean-Louis Barrault de nous le définir:

C'est une activité qui n'est pas tout à fait un métier mais qui sert, par rebondissement, à la vie collective en étant une espèce de témoignage de l'existence et de réaction contre la mort, de défi à la mort. Oui, l'art est une re-

vanche prise sur la mort. Qu'est-ce qu'on fait quand on pratique un art? On prend deux objets inertes, on les met en conflit l'un contre l'autre et, de ce conflit, de ce frottement apparaît un écho de vie qui est autant de gagné sur la mort. Vous prenez une toile, vous prenez des poils de blaireau, vous prenez de la matière chimique, vous frottez votre blaireau et votre couleur sur la toile, et, tout à coup, il se dégage de ces matières inertes mais fidèles un commencement de vie, de présence, d'illumination qui est une profonde victoire sur la mort.<sup>5</sup>

Une victoire sur la mort: telle est l'oeuvre de chacun de nos cinq dramaturges: Camus, Tardieu, Ionesco, Genet et Beckett.

---

<sup>5</sup>Jean-Louis Barrault, Le Phénomène théâtral, Oxford: Clarendon Press, 1961, p. 6.



## SELECTED BIBLIOGRAPHY

### BOOKS

Albérès, René-Marill. L'Aventure intellectuelle du vingtième siècle. Paris: Albin Michel, 1959.

Ambrière, Francis. La Galerie dramatique (1945-1948): le théâtre français depuis la libération. Paris: Corrèa, 1949.

Anouilh, Jean. L'Alouette. Paris: La Table Ronde, 1953.

\_\_\_\_\_. Beckett. Paris: La Table Ronde, 1959.

\_\_\_\_\_. Nouvelles pièces noires. Paris: La Table Ronde, 1947.

\_\_\_\_\_. Pièces brillantes. Paris: La Table Ronde, 1951.

\_\_\_\_\_. Pièces costumées. Paris: La Table Ronde, 1960.

\_\_\_\_\_. Pièces grinçantes. Paris: La Table Ronde, 1956.

\_\_\_\_\_. Pièces noires. Paris: Calmann-Lévy, 1945.

\_\_\_\_\_. Pièces roses. Paris: La Table Ronde, 1961.

Artaud, Antonin. Artaud le mômo. Paris: Bordas, 1947.

\_\_\_\_\_. Au pays des Tarahumaras. Paris: Fontaine, 1945.

\_\_\_\_\_. Lettre contre la cabbale. Paris: Jacques Haumont, 1949.

\_\_\_\_\_. Lettres à Jean-Louis Barrault. Paris: Bordas, 1952.

\_\_\_\_\_. Lettres de Rodez. Paris: Guy Lévis Mano, 1948.

- \_\_\_\_\_. Lettres de Vincent Van Gogh à son frère Théo  
suivies de Van Gogh, le suicide de la société. Paris: Le  
Club Français du Livre, 1953.
- \_\_\_\_\_. Les Nouvelles Révélations de l'être. Paris:  
Denoël, 1937.
- \_\_\_\_\_. Oeuvres complètes. 5 v. Paris: Gallimard,  
1956-1964.
- \_\_\_\_\_. Pour en finir avec le jugement de Dieu. Paris:  
K éditeur, 1948.
- \_\_\_\_\_. Révolte contre la poésie. Paris: n.p., 1944.
- \_\_\_\_\_. Supplément aux Lettres de Rodez, suivi de Coleridge,  
le traître. Paris: Guy Lévis Mano, 1949.
- \_\_\_\_\_. Vie et mort de Satan le feu. Paris: Arcanes, 1953.
- Balakian, Anna. Surrealism: The Road to the Absolute. New York:  
Noonday Press, 1959.
- Barrault, Jean-Louis. Nouvelles Réflexions sur le théâtre. Paris;  
Flammarion, 1959.
- \_\_\_\_\_. Le Phénomène théâtral. Oxford: Clarendon  
Press, 1961.
- \_\_\_\_\_. Réflexions sur le théâtre. Paris: Vautrain,  
1949.
- Bataille, Georges. La Littérature et le mal. Paris: Gallimard,  
1957.
- Baty, Gaston. Le Masque et l'encensoir, introduction à une esthé-  
tique du théâtre. Paris: Bland et Gay, 1928.
- \_\_\_\_\_. Théâtre et univers à exprimer. Paris: Plon, 1943.
- Baty, Gaston and René Chavance. La Vie de l'art théâtral des ori-  
gines à mes jours. Paris: Plon, 1932.
- Beckett, Samuel. Acte sans paroles. Paris: Editions de Minuit,  
1957.
- \_\_\_\_\_. Cendres. Paris: Editions de Minuit, 1960.

- \_\_\_\_\_. La Dernière Bande. Paris: Editions de Minuit, 1960.
- \_\_\_\_\_. En attendant Godot. Paris: Editions de Minuit, 1952.
- \_\_\_\_\_. Fin de partie. Paris: Editions de Minuit, 1957.
- \_\_\_\_\_. L'Innomable. Paris: Editions de Minuit, 1953.
- \_\_\_\_\_. Malone meurt. Paris: Editions de Minuit, 1953.
- \_\_\_\_\_. Molloy. Paris: Editions de Minuit, 1951.
- \_\_\_\_\_. Murphy. New York: Grove Press, 1957.
- \_\_\_\_\_. Nouvelles et textes pour rien. Paris: Editions de Minuit, 1958.
- \_\_\_\_\_. Oh les beaux jours. Paris: Editions de Minuit, 1963.
- \_\_\_\_\_. Proust. London: Chatto and Windus, 1931.
- \_\_\_\_\_. Tous ceux qui tombent. Paris: Editions de Minuit, 1957.
- \_\_\_\_\_. Watt. Paris: Olympia Press, 1953.
- Beigbeder, Marc. Le Théâtre en France depuis la libération. Paris: Bordas, 1959.
- Bergson, Henri. Les deux sources de la morale et de la religion. Paris: Presses Universitaires de France, 1958.
- \_\_\_\_\_. Essai sur les données immédiates de la conscience. Paris: Presses Universitaires de France, 1958.
- \_\_\_\_\_. L'Evolution créatrice. Paris: Presses Universitaires de France, 1959.
- \_\_\_\_\_. Le Rire. Paris: Presses Universitaires de France, 1950.
- Boisdeffre, Pierre de. Les Ecrivains français d'aujourd'hui. Paris: Presses Universitaires de France, 1963.
- \_\_\_\_\_. Une Histoire vivante de la littérature d'aujourd'hui. Paris: Librairie Académique Perrin, 1964.

Brée, Germaine. Camus. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 1961.

Brée, Germaine, ed. Camus, A Collection of Critical Essays. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall, 1962.

Brisville, Jean-Claude. Camus. Paris: Gallimard, 1959.

Camus, Albert. Carnets. 2 v. Paris: Gallimard, 1962.

\_\_\_\_\_. L'Envers et l'endroit. Paris: Gallimard, 1958.

\_\_\_\_\_. Le Mythe de Sisyphe. Paris: Gallimard, 1942.

\_\_\_\_\_. Théâtre, récits, nouvelles. Paris: Gallimard, 1962.

Charbonnier, Georges. Essai sur Antonin Artaud. Paris: Editions Pierre Seghers, 1959.

Cocteau, Jean. Bacchus. Paris: Gallimard, 1952.

\_\_\_\_\_. Le Coq et l'arlequin. Paris: Editions de la Sirène, 1918.

\_\_\_\_\_. La Difficulté d'être. Monaco: Editions du Rocher, 1953.

\_\_\_\_\_. Orphée: Film. Paris: Editions André Bonne, 1950.

\_\_\_\_\_. Théâtre complet. 2 v. Paris: Gallimard, 1948.

\_\_\_\_\_. Théâtre complet. 2 v. Paris: Grasset, 1957.

Coe, Richard N. Eugène Ionesco. New York: Grove Press, 1961.

Corvin, Michel. Le Théâtre nouveau en France. Paris: Presses Universitaires de France, 1963.

Ecrivains d'aujourd'hui, 1940-1960: Dictionnaire anthologique et critique. Bernard Pingaud, ed. Paris: Grasset, 1960.

Encyclopédie du théâtre contemporain. Gilles Quéant, ed. 2 v. Paris: Publications de France, 1957.

Esslin, Martin, ed. Samuel Beckett: A Collection of Critical Essays. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall, 1965.

Esslin, Martin. Théâtre de l'absurde. Paris: Buchet-Chastel, 1963.

Feifel, Herman, ed. The Meaning of Death. New York: McGraw-Hill, 1959.

Fowlie, Wallace. Age of Surrealism. New York: Swallow Press, 1950.

\_\_\_\_\_. Dionysus in Paris: A Guide to Contemporary French Theater. London: Victor Gollancz, 1961.

Friedman, M.J., ed. Configuration critique de Samuel Beckett, VIII. Paris: Lettres Modernes, 1964.

Genet, Jean. L'Atelier d'Alberto Giacometti. Paris: L'Arbalète, 1963.

\_\_\_\_\_. Le Balcon. Paris: L'Arbalète, 1956.

\_\_\_\_\_. Les Bonnes. Paris: L'Arbalète, 1948.

\_\_\_\_\_. Le Funambule. Paris: L'Arbalète, 1958.

\_\_\_\_\_. Haute Surveillance. Paris: Gallimard, 1949.

\_\_\_\_\_. Journal du voleur. Paris: Gallimard, 1949.

\_\_\_\_\_. Les Nègres. Paris: L'Arbalète, 1958.

\_\_\_\_\_. Oeuvres complètes. 3 v. Paris: Gallimard, 1952.

\_\_\_\_\_. Les Paravents. Paris: L'Arbalète, 1961.

\_\_\_\_\_. Poèmes. Paris: L'Arbalète, 1962.

Ghelderode, Michel de. Théâtre. 5 v. Paris: Gallimard (I, 1950; II, 1952; III, 1953; IV, 1955; V, 1957).

Giraudoux, Jean. Théâtre. 4 v. Paris: Grasset, 1958.

Gouhier, Henri. L'Essence du théâtre. Paris: Plon, 1943.

\_\_\_\_\_. L'Oeuvre théâtrale. Paris: Flammarion, 1958.

\_\_\_\_\_. Le Théâtre et l'existence. Paris: Aubier, Editions Montaigne, 1952.

Grossvogel, David. The Blasphemers. Ithica, New York: Cornell University Press, 1962.

\_\_\_\_\_. The Self-Conscious Stage in Modern French Drama. New York: Columbia University Press, 1958.

Guicharnaud, Jacques. Modern French Theater from Giraudoux to Beckett. New Haven: Yale University Press, 1961.

Hanna, Thomas. The Lyrical Existentialists. New York: Atheneum, 1962.

Hoffman, Frederick T. Freudianism and the Literary Mind. Baton Rouge, Louisiana: Louisiana State University Press, 1945.

\_\_\_\_\_. The Mortal No: Death and the Modern Imagination. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1964.

Hort, Jean. Antonin Artaud: Le Suicidé et la société. Genève: Editions Connaissance, 1960.

Ionesco, Eugène. Notes et contre-notes. Paris: Gallimard, 1962.

\_\_\_\_\_. La Photo du colonel, Récits. Paris: Gallimard, 1962.

\_\_\_\_\_. Le Rhinocéros. Paris: Gallimard, 1959.

\_\_\_\_\_. Le Roi se meurt. Paris: Gallimard, 1963.

\_\_\_\_\_. Théâtre. 3 v. Paris: Gallimard, (I, 1954; II, 1958; III, 1963).

Jacobsen, Josephine, and William R. Mueller. The Testament of Samuel Beckett. New York: Hill and Wang, 1964.

Jolivet, Régis. Le Problème de la mort chez Martin Heidegger et Jean-Paul Sartre. Paris: Editions de Fontenelle, 1950.

Kaufmann, Walter. Existentialism from Dostoevsky to Sartre. New York: World Publishing Co., 1956.

Kenner, Hugh. Samuel Beckett: A Critical Study. New York: Grove Press, 1961.

Kihm, Jean-Jacques. Cocteau. Paris: Gallimard, 1960.

Lannes, Roger. Jean Cocteau. Paris: Seghers, 1964.

Luppe, Robert de. Albert Camus. Paris: Editions Universitaires, 1963.

Maeterlinck, Maurice. L'Autre monde. New York: Editions de la Maison Française, 1942.

\_\_\_\_\_. Avant le grand silence. Paris: Fasquelle, 1934.

\_\_\_\_\_. Devant Dieu. Paris: Fasquelle, 1937.

\_\_\_\_\_. La Grande Porte. Paris: Fasquelle, 1939.

\_\_\_\_\_. La Mort, Paris: Fasquelle, 1913.

\_\_\_\_\_. Oeuvres. v. 1. Paris: Fasquelle, 1929.

Malraux, André. Les Noyers de l'Altenburg. Paris: Gallimard, 1948.

Mauriac, Claude. L'Alittérature contemporaine. Paris: Editions Albin Michel, 1958.

Maurois, André. De Proust à Camus. Paris: Librairie Académique Perrin, 1964.

Meyer, Michaël, ed. Strindberg, The Plays. v. 1. London: Secker and Warburg, 1964.

Montaigne, Michel de. Essais, Maurice Rat, ed. 3 v. Paris: Garnier, 1941-42.

Nadeau, Maurice. Histoire du surréalisme. Paris: Editions du Seuil, 1945.

\_\_\_\_\_. Littérature présente. Paris: Corrêa, 1952.

Noulet, E. Jean Tardieu. Paris: Ed. Seghers, 1964.

Oxenhandler, Neal. Scandal and Parade. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 1957.

Pronko, Leonard C. Théâtre d'avant-garde. Paris: Editions Denoël, 1963.

Quilliot, Roger, La Mer et les prisons. Paris: Gallimard, 1956.

Sartre, Jean-Paul. Le Diable et le Bon Dieu. Paris: Gallimard, 1951.

- \_\_\_\_\_. Les Séquestrés d'Altona. Paris: Gallimard, 1960.
- \_\_\_\_\_. Théâtre. v. 1. Paris: Gallimard, 1947.
- Sénèque (le philosophe). Oeuvres complètes, Charles du Rozier, ed. 8 v. Paris: C.L.F. Panckoucke, 1834.
- Shattuck, Roger. The Banquet Years. New York: Harcourt, Brace and Co., 1958.
- Simon, Pierre-Henri. Théâtre et destin. Paris: Armand Colin, 1959.
- Stegemeier, Henry. The Dance of Death. Chicago: The University Chicago Press, 1939.
- Strindberg, August. Plays, Edwin Björkman, ed. New York: Charles Scribner's Sons, 1913.
- \_\_\_\_\_. Plays. (Fourth Series) Edwin Björkman, ed. New York: Charles Scribner's Sons, 1916.
- \_\_\_\_\_. Strindberg, The Plays. v. 1. Michael Meyer, ed. London: Secker and Warburg, 1964.
- \_\_\_\_\_. Théâtre cruel et théâtre mystique. Paris: Gallimard, 1964.
- Surer, Paul. Le Théâtre français contemporain. Paris: Société d'Édition et d'Enseignement Supérieur, 1964.
- Tardieu, Jean. Poèmes à jouer (Théâtre II). Paris: Gallimard, 1960.
- \_\_\_\_\_. Théâtre de chambre. Paris: Gallimard, 1955.
- \_\_\_\_\_. Une Voix sans personne. Paris: Gallimard, 1954.
- Thody, Philip, ed. Notebooks, 1935-1942, by Albert Camus. New York: Alfred A. Knopf, 1963.
- Touchard, Pierre Aimé. Dionysos, Apologie pour le théâtre. Paris: Editions du Seuil, 1949.
- Van den Bosch, Paul. Les Enfants de l'absurde. Paris: La Table Ronde, 1955.



Vandromme, P. Ghelderode. Paris: Editions Universitaires, 1963.

Voltaire, François Marie Arouet de. Traité de métaphysique.  
H. Temple Patterson, ed. Manchester, England: Manchester  
University Press, 1957.

#### PERIODICALS

Abel, Lionel. "Metatheater," Partisan Review, Vol. XXVII, No. 2,  
Spring, 1960.

Anouilh, Jean. "Du Chapitre des Chaises," Le Figaro, April 23,  
1956.

"Antonin Artaud ou la santé des poètes," La Tour de Feu, 63-64,  
December, 1959.

Barbour, Thomas. "Beckett and Ionesco," Hudson Review, Summer,  
1958.

Beckett, Samuel. "Letters on Endgame," Village Voice, March 19,  
1958.

Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud et Jean-Louis Barrault,  
Paris: Julliard, 1958.

Cattin, Aurèle. "L'Ame humaine et la vie future dans les textes  
lyriques des tragédies de Sénèque," Latomus, XV, 1955,  
pp. 359-365.

Clark, Eleanor. "The World of Jean Genet," Partisan Review,  
April, 1949.

Cocteau, Jean. "Le Jeune Homme et la Mort," Paris-Théâtre, 89,  
October, 1954.

Cohn, Ruby. "Waiting is all," Modern Drama, September, 1960.

Dumur, Guy. "Ionesco des pieds à la tête," Arts, 20-26, January,  
1960.

Fowlie, Wallace. "New Plays of Ionesco and Genet," Tulane Drama  
Review, September, 1960.

Frois, Etienne. "Trois Cas de suicides dans le théâtre de Jean Anouilh," Le Français dans le Monde, No. 6, January, 1962.

Genet, Jean. "J'ai été victime d'une tentative d'assassinat," Arts. May 1-7, 1957.

Hoffman, Frederick. "Grace, Violence, and Self," The Virginia Quarterly Review. Summer, 1958.

Ionesco, Eugène. "Depuis dix ans je me bats contre l'esprit bourgeois et les tyrannies politiques," Arts, 20-26, January, 1950.

\_\_\_\_\_. "Expérience du théâtre," Nouvelle Revue Française, February, 1958.

\_\_\_\_\_. "Le Point de départ," Cahiers des Quatre Saisons, No. 1, August, 1955.

\_\_\_\_\_. "Selections from the Journals," Yale French Studies, No. 29, Spring-summer, 1962.

\_\_\_\_\_. "Théâtre et anti-théâtre," Cahier des Saisons, No. 2, October, 1955.

\_\_\_\_\_. "La Tragédie du langage," Spectacles, No. 2, July, 1958.

\_\_\_\_\_. "The World of Ionesco," Tulane Drama Review, October, 1958.

Lamont, Rosette C. "The Metaphysical Farce: Beckett and Ionesco," French Review, February, 1959.

\_\_\_\_\_. "The Outrageous Ionesco," Horizon, May, 1961.

Lehan, Richard. "French and American Literary Existentialism: A Selected Check List in Contemporary Literature," Wisconsin Studies, v. 1, 1960.

Rexroth, Kenneth. "The Point is Irrelevance," Nation, April 14, 1956.

Wellworth, George E. "Antonin Artaud: Prophète de l'avant-garde," Drama Survey, Winter, 1963.

## THESIS

Chambers, Halcott. Existential Themes in Samuel Beckett's  
Novels, A Master's Thesis submitted to the Graduate Faculty  
of the Louisiana State University, June, 1962.

## VITA

Adeline Abel was born of French parents in Palembang, Sumatra on June 26, 1931. Her last secondary course of study was at the Cours Martinet, Paris, France which she left in June, 1948 at the end of the deuxième classe. She attended the University of Rochester in Rochester, N.Y. from 1949 to 1951, the Loyola University in New Orleans from 1951 to 1952, and the Louisiana State University from the Summer of 1955 onwards. In August, 1956, she received the B.A. degree (Honors) with a Major in Music from the Louisiana State University, the M.A. in French in January, 1959 and she has at present completed requirements for the Ph.D. degree to be awarded her in August, 1966. During these years, she has taught at the rank of Instructor at the St. Joseph's Academy in Baton Rouge, 1957-1958, the Columbia School of Rochester, N.Y., 1960-1961, the Harley School of Rochester, N.Y., Summer, 1961, St. John Fisher College for Men, Rochester, N.Y., 1961-1962, the Irondequoit High School, Rochester, New York, Summer, 1962. She held a Teaching Assistantship in the Department of Foreign Languages at the Louisiana State University from 1958-1960 and in 1962-1963. She has been an Instructor in the same department since the Summer of 1963. In the Fall of 1966, she will assume the position of Assistant Professor of French at the California State College in Long Beach, California.

## EXAMINATION AND THESIS REPORT

Candidate: **Adeline Abel**

Major Field: **French**

Title of Thesis: **Aspects de la mort dans le théâtre de Camus, Tardieu, Ionesco,  
Genet, Beckett**

Approved:

Elliott D. Healy  
Major Professor and Chairman

Max Goodrich  
Dean of the Graduate School

### EXAMINING COMMITTEE:

Fredrick E. Kellerman

A. J. Thompson

Gene Louis

Wyatt A. Pickens

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

Date of Examination:

June 6, 1966